JEAN COHEN

EL LENGUAJE DE LA POESÍA

TEORÍA DE LA POETICIDAD

VERSIÓN ESPAÑOLA DE

SOLEDAD GARCÍA MOUTON



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

EDITORIAL GREDOS

MADRID

JEAN COHEN

EL LENGUAJE DE LA POESÍA

¿Por qué la poesía nos parece un lenguaje extraño, exaltado, profundamente estético? ¿Qué es lo que la diferencia de la prosa? Al apasionante tema replica Jean Cohen con un libro lleno de hallazgos, ampliando el camino iniciado en su *Estructura del lenguaje poético*. Nos trae ahora todo un modelo teórico de la poeticidad, basado en los signos lingüísticos, contrastado con experiencias psicológicas y fenomenológicas, comprobado en los mismos textos poéticos. Como punto de partida tenemos éste: la poesía supone un desvío o apartamiento de las normas y limitaciones establecidas en el lenguaje corriente. El desvío cuenta siempre con el concurso de una figura literaria. Compárense *oscura noche* y *noche oscura*: la inversión del epíteto, en el primer caso, apunta a una transgresión (poética) del orden normal de palabras. Más que un supercódigo (un código aliñado con su poco de música y de polisemia), la poesía constituye un anticódigo.

Según Saussure, en la lengua todo son diferencias, y cada elemento sólo vale por su oposición a los otros. Así será en el lenguaje no-poético. En poesía ocurre lo contrario: cada elemento brilla por sí mismo; es su identidad lo

(Pasa a la solapa siguiente)

(Viene de la solapa anterior)

que interesa, no lo que no es. El desvío poético quiere abolir esa estructura opositiva y alcanzar otra totalizadora donde se consiga la plenitud de sentido. Y la totalización provoca funcionalmente —segundo momento— una mayor intensidad de lo expresado. La poesía no se propone enseñar o informar, sino hacer sentir y vivir, comunicar experiencias. Se ha pasado de lo neutro (gris sobre gris) a lo intenso (vivo y plural colorido), de lo noético (conceptual) a lo patético (afectivo). No es que haya cambiado el contenido de las cosas, sino su sentido.

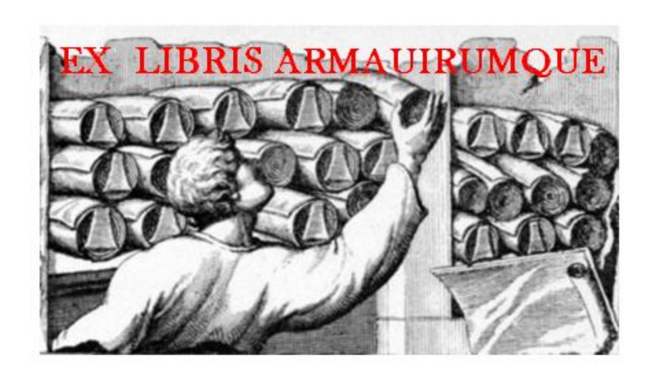
Tomando por eje el epíteto, y a través de diversas figuras (fónicas, sintácticas y semánticas), Cohen verifica la legitimidad de sus principios en poemas de Baudelaire, Mallarmé, etc., sin olvidar a nuestro Lorca. Hasta el «diferencial semántico» de Osgood confirma estos supuestos. ¿Y los objetos del mundo? Todos pueden ser poéticos en buenas manos, aunque algunos disfruten de una aureola especial (la luna, digamos, con su luz tibia e hipnótica). Cohen lo afirma: «La poesía es la absolutez del signo y el esplendor del significado». Devueltas a su sentido original, las palabras resplandecen en libertad, fuera del tiempo y del espacio. Ese canto o grito absoluto se propaga en nosotros y nos conmueve o nos arrasa de raíz. Decir poesía —plenitud, intensidad— es decir máxima liberación.

JEAN COHEN

EL LENGUAJE DE LA POESÍA

TEORÍA DE LA POETICIDAD

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
SOLEDAD GARCÍA MOUTON





BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 322

JEAN COHEN

EL LENGUAJE DE LA POESÍA

TEORÍA DE LA POETICIDAD

VERSIÓN ESPAÑOLA DE
SOLEDAD GARCÍA MOUTON



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

Título original: *LE HAUT LANGAGE. THÉORIE DE LA POÉTICITÉ.*

Depósito Legal: M. 25494 - 1982.

ISBN 84-249-0845-7. Rústica.
ISBN 84-249-0846-5. Tela.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1982. — 5397.

Para Ella...

y a todos los que han alentado esta investigación; en primer lugar a André Martinet.

Que comprendre à ma parole?
Il fait qu'elle fuie et vole!

O saisons, ô châteaux!

Rimbaud.

INTRODUCCIÓN

La poesía es una segunda potencia del lenguaje, un poder de magia y de encantamiento; la poética tiene como objetivo descubrir sus secretos.

Toda teoría se basa en postulados preteóricos implícitos que, sin embargo, le interesa explicitar. El primer postulado de la presente investigación es el postulado de la existencia de su objeto. Si la palabra «poesía» tiene un sentido, si su concepto posee tanto una comprensión como una extensión, es decir, si no designa sólo un conjunto cuyos miembros tienen como única propiedad el pertenecer a este conjunto, es preciso que en todos los objetos designados por esta palabra haya algo idéntico, una o varias invariantes subyacentes que trasciendan la infinita variedad de los textos individuales. Al descubrimiento de esta o estas invariantes es a lo que se consagra la poética como ciencia.

A esta invariancia puede dársele un nombre. Platón decía que lo bello es «aquello por lo que son bellas todas las cosas bellas» [1]. Definición sólo aparentemente tautológica, puesto que, al postular una esencia común a todos los objetos bellos, quita la belleza al relativismo y proporciona un objeto específico a la estética como ciencia. Según el mismo modelo, Jakobson ha forjado el término de «literariedad» para designar «lo que hace de una obra dada una obra literaria» [2]. El objetivo de la ciencia

---

1 *Hipias Mayor*, 287 c. Puede verse la trad. esp. publicada en la Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1981, pág. 413.

2 «La poesía es el lenguaje en su función estética. Así, el objeto de

literaria ya no es, entonces, la clase abierta de los textos singulares, sino el conjunto finito de los «procedimientos» que los engendran. Ahora bien, dentro de la clase de los textos literarios se puede recortar una subclase de textos llamados poéticos y, también según el mismo modelo, llamar «poeticidad» a lo que hace de una obra dada una obra poética. Tal definición deja abierto el problema de la relación entre las dos esencias, según se vea entre ellas una diferencia de naturaleza o solamente de grado, como hacía Valéry, que veía en la poesía «el principio activo» de toda literatura.

Quedan por localizar, evidentemente, los miembros de esta subclase, es decir, buscar un criterio teórico válido capaz de distinguir los textos poéticos de los textos no poéticos. Pero, aquí, hay que romper el círculo vicioso. Si el criterio es el objeto de la investigación, constituye su punto de llegada, y no su punto de partida. Ninguna ciencia comienza definiendo su objeto. Si la biología hubiera empezado por buscar un criterio seguro de lo que es la vida, todavía estaría preguntándoselo. Hay que atenerse, pues, aquí, o a la intuición del analista, o bien al consenso que recorta en la totalidad textual un objeto cultural limitado al que da el nombre de poesía. También se pueden combinar estos dos criterios empíricos y obtener así un punto de partida metodológicamente cómodo.

R. Caillois decía que «creer en la literatura es estimar que hay, a pesar de todo, algo en común entre Homero y Mallarmé». En el mismo sentido, K. Varga escribe: «El moderno aficionado a la poesía aprecia a la vez a Malherbe y a Eluard, es decir dos estados de la poesía diferentes, y los lee con placer, sin preocuparse apenas de transformaciones históricas»[3]. Así quedarían establecidos dos límites de un corpus heurísticamente razonable. Pero podríamos ser más modestos y basarnos en un campo más reducido, por ejemplo, en la gran poesía francesa del siglo XIX, digamos Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mal-

la ciencia de la literatura no es la literatura, sino la literariedad, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria», *Questions de poétique*, pág. 15.

[3] *Les Constantes du poème*, pág. 9.

larmé, Apollinaire. Quizá podríamos incluso limitarnos más y atenernos sólo a *Les Fleurs du Mal,* texto consumado poéticamente desde hace siglo y medio, objeto unánime del acto de amor constituido por la lectura poética. De una teoría que diera cuenta de la poeticidad de este texto, ¿cómo se podría creer que haya tenido la posibilidad de haber fallado en cuanto a la poeticidad en general? Confieso, incluso, que he tenido la tentación de aplicar el análisis a un solo verso, y habría elegido, entonces, este verso sublime de Mallarmé:

Et l'avare silence et la massive nuit.
[El avaro silencio y la maciza noche].

Pero hay que saber resistir a tales tentaciones. Y, para zanjar toda discusión, diré que el presente estudio tiene como único fin dar cuenta de la poeticidad de los textos en él citados. El lector decidirá si le parecen representativos de lo que él suele llamar poesía.

Sin duda, con la época contemporánea, la poesía ha cambiado. Se nos asegura que, desde Rimbaud, ya no es lírica, sino «crítica» [4]. Si esto es verdad, la teoría que proponemos aquí se contentará con la poesía lírica, que considera como el género más específicamente poético. Y, de todas formas, no es malo para el analista distanciarse de su objeto. «Conocer —decía Valéry, y repetía Sartre— es no ser lo que se conoce». Nosotros somos la modernidad. Y por ello nos es difícil verla como tal. Por otra parte, si en los tiempos clásicos la diferencia poesía/no-poesía era tajante, hoy tiende a difuminarse. No hallaremos ni una figura, ni un desvío en el *Discurso del Método.* No ocurre ya lo mismo hoy. Si consideramos una obra actual como *Les Mots et les Choses* de M. Foucault, cuyo alcance científico

---

4 J.-F. Lyotard precisa la fecha. A partir de 1860 es cuando la poesía deja de ejercer una «función integradora», que consiste en suprimir «a nivel metafórico» las contradicciones que hay en la sociedad, para ejercer la función «crítica», que es una «desconstrucción» del lenguaje, *Discours, Figure,* págs. 317-318.

es notorio, encontraremos desde el primer capítulo numerosas figuras, como:

> *immobilité attentive* [inmovilidad atenta],
> *claire invisibilité* [clara invisibilidad],
> *miroir désolé* [espejo desolado], etc.

Este desbordamiento de la poesía más allá de sus fronteras es altamente significativo. Tendremos que volver a él. De momento, está claro que se hace más difícil la aplicación de un método comparativo entre dos lenguajes de los que uno tiende a absorber al otro.

Hay también casos fronterizos. ¿Cómo clasificar la obra de Proust o de Kafka? ¿Novela o poema? Pero toda clasificación conoce casos atípicos. La realidad es un continuo cuyas fronteras traza arbitrariamente la lengua. El método consiste entonces en examinar los centros de variación de la clase en cuestión, para estudiar luego los casos marginales a la luz de sus semejanzas y diferencias con los ejemplos típicos. Hay, por último, casos extremos. Tanto Novalis como Mallarmé hallaban poesía en las letras del alfabeto. Pero éste es un tipo de percepción sofisticada por el que sería metodológicamente poco razonable comenzar. La elección de un punto de partida heurístico cómodo es esencial para toda investigación que, como ésta, avanza por terreno apenas desbrozado. Una vez construido el modelo, habrá que confrontarlo con los textos excluidos de su corpus, para ver si les es aplicable. Si no lo es, tendremos que refinarlo bastante para que llegue a serlo. Si es imposible, será preciso abandonarlo. Y, aun en este último caso, habrá sido útil, al cerrar una vía de la que habrá revelado que no tiene salida.

* * *

Todas las teorías poéticas conocidas hasta ahora se basan en un postulado común. Se oponen, desde la Antigüedad, según insistan en el significante o en el significado. Pero, en los dos casos, se unen para aceptar como rasgo pertinente de la dife-

rencia poesía/no-poesía (o prosa) un carácter propiamente cuantitativo. La poesía no es *algo distinto* de la prosa, es *más.* R. Barthes expresa esta concepción, criticada por él, con esta ecuación:

Poesía = prosa + a + b + c [5].

Valéry había expresado ya con firmeza este punto de vista:

> Pero ¿de qué se habla cuando se habla de «Poesía»? Me admira que no haya ningún sector de nuestra curiosidad en que la observación misma de las cosas esté más descuidada... ¿Qué se hace? Se trata del poema como si fuera divisible (y como si debiera serlo) en un *discurso de prosa* que se basta y subsiste por sí mismo y, por otra parte, en un *fragmento de una música particular,* más o menos próxima a la música propiamente dicha... En cuanto al discurso en prosa, se considera que se descompone por un lado en un pequeño texto (que puede reducirse a veces a una sola palabra o al título de la obra) y, por otro lado, en una cantidad cualquiera de habla accesoria: adornos, imágenes, figuras, epítetos... [6].

La definición que daba la antigua retórica está, por lo demás, completamente conforme con el reduccionismo que critica Valéry:

> *Nihil aliud quam fictio, rhetorica, in musica posita* [Nada más que la ficción y la retórica puestas en música].

Las teorías difieren sólo en la medida en que ese «algo», esa X que se añade a la prosa para covertirla en poesía, dependa del significante o del significado del signo lingüístico.

El primer punto de vista se llama, tradicionalmente, «formalista». El término es ambiguo, ya que *forma* no se opone a *sentido,* y hay, como veremos, una «forma del sentido». Pero podemos mantenerlo en la acepción restringida que tuvo al principio. Tal concepción se origina en una aparente evidencia. La poesía se describe convencionalmente como arte de los versos, y la versificación es un conjunto de coacciones suplemen-

---

5 *Le Degré zéro de l'écriture,* pág. 39.

6 «Questions de poésie», *Œuvres,* Pléiade, 1, pág. 1282.

tarias dedicadas únicamente al significante. Este punto de vista es inaceptable y, hoy en día, inaceptado. Pero la teoría de Jakobson no hace sino extender el tipo de servidumbre de la versificación a los dos niveles sintáctico y semántico. El principio de «proyección del eje de las equivalencias sobre el eje de las combinaciones» generaliza a los tres niveles del lenguaje las recurrencias formales que la versificación reserva sólo al nivel sonoro. Lo que se puede llamar sentido no está afectado, en principio, por la adición de las reglas de equivalencia, y es parafraseable en prosa. Tomando uno de sus ejemplos, entre

1) *Affreux Alfred* [Espantoso Alfred]

y

2) *Horrible Alfred* [Horrible Alfred]

hay equivalencia semántica, pero a 1) se añade una estructura sonora repetitiva que no existe en 2). Volvemos a hallar, pues, la ecuación prosa + x, y la poesía no es, ciertamente, sino un «más», una superestructuración o supercodificación del lenguaje corriente. Es, en cierto modo, una «superforma». El fenómeno que se describe aquí, precisémoslo, es poéticamente pertinente. Será tomado de nuevo por nuestro modelo, pero como momento de un proceso de transformación estructural. Para Jakobson y sus discípulos, al contrario, se erige en principio constitutivo. Por ello, la teoría sigue siendo formalista y no se libra de la implicación capital de todo formalismo. Hace del texto poético una especie de juego verbal, un bello objeto lingüístico, destinado preferentemente al consumo de los expertos.

La perspectiva contemporánea, heredada de la teoría de los anagramas de Saussure y llamada comúnmente «paragramática», actúa a la vez sobre las dos caras del signo. No obstante, como el significado se desprende del juego de los significantes, se la puede relacionar con el formalismo. Pero poco importan las etiquetas. Lo pertinente aquí es que, a su vez, no ve en la poesía más que un rasgo suplementario. Si en un texto donde se trata de Escipión tenemos que leer en sobreimpresión el nombre

«Escipión», esto es un signo adicional que convierte al texto en cuestión en el producto de un lenguaje doble o supercodificado, un algo más otra vez. (Lo que no quiere decir que tal fenómeno no exista. Se trata sólo, por ahora, de situarlo).

Existen igualmente teorías que buscan la poeticidad en el significado. En conjunto, no ven en el sentido de la poesía una especificidad semántica, un sentido cualitativamente distinto, sino sólo un acrecentamiento de sentido. La exégesis de inspiración psicoanalítica o marxista es fiel a la teoría del doble lenguaje. Hay un sentido aparente y un sentido subyacente al que remite aquél, intencionada o inconscientemente, mediante un montaje simbólico que el lector tiene que descodificar. Esta supercodificación constituye la poeticidad del texto, que ya no reside en una «superforma», sino en un «supersentido». La diferencia, en los dos casos, es cuantitativa.

La teoría polisémica, actualmente en boga, es una variante de la anterior. Con la diferencia de que no establece jerarquías entre los sentidos. Le basta que sean varios. Desaparece aquí el valor de verdad concedido por la interpretación freudiana o marxista al segundo sentido. La multiplicidad —incluso la infinidad— de las lecturas posibles constituye el rasgo pertinente. Teorema que tiene el mérito de descubrir el juego. Es la cantidad y no la calidad del sentido la que constituye la poeticidad.

Existe aún otra teoría, llamada del simbolismo fonético, que ha hecho y hará correr mucha tinta. Ha gozado siempre del favor de los poetas. Esto no es una prueba de su validez. Pero es al menos un indicio. Tendremos ocasión de volver a hablar de ella. Quiero sólo señalar aquí que el hecho de convertirla en el único o esencial rasgo específico de la poesía sigue rindiendo tributo a un enfoque cuantitativista. La analogía de los dos planos del significante y del significado no hace más que añadir al lenguaje no poético una determinación suplementaria; lo enriquece, pero no lo transforma. La poesía sigue siendo *más*, y no *distinta*.

* * *

El análisis que presentamos aquí continúa otro análisis [7], intentando a la vez profundizarlo y sistematizarlo. Quisiera evocar aquel análisis en lo esencial, aprovechando la ocasión para responder a algunas de las objeciones que se le han hecho.

Al contrario de las teorías precedentes, tal análisis hace del lenguaje poético no un supercódigo, sino como un anticódigo. Define la poeticidad por la figuralidad, constituyendo la figura misma un proceso en dos tiempos, el primero de los cuales puede ser descrito como «desvío» o «desviación» con respecto a las normas del lenguaje.

Recuérdese ante todo que la palabra «desvío» o «desviación» es sinónima de lo que la gramática generativo-transformacional ha llamado «agramaticalidad», y es, por consiguiente, paradójico que la palabra «desvío» haya levantado críticas que sus sinónimos no han conocido [8]. ¿Es un efecto de connotación? Lejos de mí la idea de negar la existencia de la connotación en el sentido que Hjelmslev da a la palabra. Pero ¿por qué la connotación peyorativa ha afectado a «écart» (desvío) antes que a sus equivalentes? Confieso que soy incapaz de responder a esta pregunta.

La definición de la figura como desvío se remonta a Aristóteles. «Para ton kyrion» o «para to eiôthos» [9]. Y como tal ha atravesado los siglos [10]. Pero sólo podremos emplearla después de haber disipado una grave confusión. La retórica, en efecto, distingue dos tipos de figuras, según que modifiquen el sentido (tropos) o no lo modifiquen (no-tropos) [11]. Es ésta una falsa

---

7 *Structure du langage poétique*, 1966; trad. esp.: *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970. Como tendré ocasión de referirme a esta obra con frecuencia, lo haré mediante las siglas: *E. L. P.*

8 Así, T. Todorov ha podido hablar, a propósito de la noción de desvío, de una verdadera «caza de brujas», que revela, según él, «un oscurantismo muy antiguo, según el cual la literatura es un objeto incognoscible», «Synecdoques», *Communications*, 1970, 16, pág. 27.

9 *Retórica*, 1458a23 y 1458b3.

10 Se hallará una excelente exposición de sus principales etapas en la obra de P. Ricœur, *La Métaphore vive*, 1975.

11 Según la terminología de P. Fontanier; cf., *Manuel classique pour l'étude des tropes*, 1821, *Figures autres que les tropes*, 1827. Reeditados conjuntamente en *Les Figures du Discours*, 1968.

dualidad introducida en la teoría entre desvío paradigmático y desvío sintagmático. Cualquier desvío sólo puede ser sintagmático y sólo se constituye a partir de la aplicación incorrecta de las reglas combinatorias de las unidades lingüísticas. El tropo o cambio de sentido no es desvío, sino reducción del desvío, y como tal interviene en todas las figuras. Al distinguir dos tiempos en el proceso figural, 1.º) posición del desvío, 2.º) reducción del desvío, se devuelve su unidad profunda a la figuralidad [12]. En el análisis clásico de una frase como *el hombre es un lobo para el hombre,* se debe distinguir: 1) la incompatibilidad semántica entre *hombre* y *lobo,* 2) la vuelta a la compatibilidad mediante la sustitución de *lobo* por *malvado.* Pero entonces se plantea la pregunta del porqué de la figura. ¿Por qué decir *lobo* queriendo decir *malvado*? Cuestión fundamental que la retórica no ha resuelto nunca y a la que todo este estudio tiene como único fin intentar responder.

Pero el desvío presupone la norma. Noción que ha suscitado muchas reservas. Y es preciso, ante todo, disipar la confusión que se establece fácilmente entre normatividad y normativismo. Existen, sin duda alguna, normas lingüísticas. Se puede ir aún más lejos y pretender que la lengua es toda ella una sistema de normas, que no tiene más existencia que la que le confieren sus «reglas constitutivas». Por oposición a las «reglas normativas», que reglamentan un estado de cosas previo, las reglas constitutivas crean el objeto que codifican [13]. Tales son las reglas del juego, y la comparación que hace Saussure con el ajedrez es en este punto significativa.

El juego de ajedrez no tiene existencia concreta. Es, en cuanto tal, objeto abstracto, que sólo existe a partir de las reglas que lo constituyen. Jugar al ajedrez es poner en práctica estas reglas, como hablar es poner en práctica las reglas de la lengua. La diferencia es que no existen infracciones en las reglas del juego de ajedrez, mientras que sí las hay en las del juego

12 Para un desarrollo de esta idea, cf. mi artículo «Théorie de la figure», *Communications,* 1970, 16, pág. 21.

13 La oposición entre estos dos tipos de reglas se debe a J. Searle, *Les Actes de langage,* págs. 74 sigs.

de la lengua. Abundan, en efecto, en el habla corriente. Pero se pueden cometer faltas sabiendo que son faltas. Será mejor la comparación con un juego como el fútbol, en el que es necesario un árbitro para sancionar las numerosas faltas cometidas por los jugadores, lo cual no les impide reconocer la validez de las reglas que han infringido. Del mismo modo, los hablantes cometen faltas, pero saben reconocerlas como tales en función de ese conocimiento implícito del código lingüístico que Chomsky llama «competencia». Estas reglas, al ser implícitas, son más flexibles que las del fútbol, jurídicamente instituidas. Mas no por ello dejan de existir [14]. Y la comparación puede continuarse. Hay, en los dos casos, faltas más o menos graves, lo que introduce la noción de «grado de gramaticalidad» y, correlativamente, de grado de desvío. Pero la normatividad de la lengua no implica ningún normativismo [15]. Nadie está obligado a respetar las reglas. Todo depende de la función del lenguaje.

Y, precisamente, lo que he querido mostrar es que la función poética no sólo tolera, sino que incluso exige la transgresión sistemática de estas normas. El lenguaje «normal» no es, pues, el lenguaje «ideal». Muy al contrario; en su destrucción se basa la instauración de lo que Mallarmé llamaba «le haut langage» *.

La intuición lingüística del usuario es el único criterio aceptable de la desviación. Ningún locutor francés nativo dudará en reconocer como desviadas las expresiones:

> *Attieu, montane* (Balzac)
> *Est parti papa* (S. 2 años y 3 meses)

---

[14] La comparación sólo es válida en sincronía. Las reglas del fútbol son estables; las de la lengua cambian a cada instante.

[15] Chomsky ha respondido precisamente a los reproches de normativismo que no se trataba de censurar o de prohibir el uso de frases desviadas. Véase «Some methodological remarks on generative grammar», *Words*, 17, 1961.

* Mallarmé llamaba «le haut langage» al lenguaje poético (N. de la T.).

y como normales, por el contrario,

adieu, madame [adiós, señora]

y

papa est parti [papá se ha ido].

Es cierto que la desviación, aquí, actúa sobre los niveles fonológico y sintáctico de la lengua, que están fuertemente institucionalizados. Las faltas de pronunciación y de sintaxis son explícitamente sancionadas en el aprendizaje de la lengua, sobre todo en el niño. Pero las cosas se hacen más difíciles al abordar el nivel semántico. ¿Son aún constitutivas, en este nivel, las reglas combinatorias?

Comparemos estas tres expresiones:

1) *El marido de mi tía es soltero.*
2) *El marido de mi tía es oro fino.*
3) *El marido de mi tía es un marciano.*

Las tres nos resultan, en diferente grado, extrañas, y parecen igualmente susceptibles de una interpretación tropológica, sustituyendo por un sentido «figurado» el sentido «propio» o «literal». Esta oposición plantea un problema, que es esencial para la teoría de la figura. Volveremos a él extensamente. Aceptémosla de momento. En interpretación figurada, 1) puede querer decir que mi tío aprovecha la ausencia de su mujer para llevar una vida de soltero; 2) que es una persona estupenda. Estas lecturas no son evidentes, pero lo que es seguro, en cambio, es que ninguna de las dos frases, fuera de contexto, puede aceptar una lectura literal. Por el contrario, 3) tiene dos lecturas posibles: literal, si el destinatario cree que los marcianos existen y que uno de ellos ha podido bajar a la tierra para casarse con mi tía; figurada, si sabe que los marcianos no existen y que, por consiguiente, la frase debe significar que mi tío es una persona algo rara. Las tres frases implican, pues, desvío, mas no por la misma razón.

La frase 1) viola, indiscutiblemente, una regla semántica. El sentido del predicado es incompatible con el del sujeto.

Siendo la definición de soltero «persona no casada» y la de marido «persona casada», la frase llega a una contradicción entre los términos. El desvío semántico puede considerarse aquí como un desvío lógico, una infracción del principio de contradicción [16]. El caso de 2) es menos claro. No puede decirse, en efecto, que el predicado contradiga al sujeto, ya que en la definición de la palabra *marido* no entra la materia de la que están hechos los maridos. Pero aquí se puede recurrir a las «restricciones selectivas» de Katz y Fodor [17]. Así, *marido* posee el rasgo semántico inherente [+ animado], mientras que *oro fino* tiene el rasgo contextual [+ animado —]. Si estos rasgos entran en la descripción semántica de los dos términos, es posible considerarlos incompatibles según las reglas de la lengua. En cuanto a la frase 3), se puede elegir entre dos interpretaciones, pero esta elección no depende en modo alguno de las reglas constitutivas de la lengua, y atañe sólo a lo que puede llamarse el saber enciclopédico de los locutores. Existe, pues, una diferencia indudable entre estos tres tipos de anomalía. Pero esta diferencia es quizá más de grado que de naturaleza. Es difícil zanjar la cuestión, ya que las discusiones sobre este problema, actualmente en curso, no han permitido aún resolverlo [18].

Hay, sin embargo, una cosa evidente, en la que es preciso insistir mucho. Una teoría semántica sólo será considerada como válida si da cuenta de nuestras intuiciones lingüísticas. No es la teoría la que debe decir al locutor lo que implica desvío o no; es el locutor quien tiene que decírselo a la teoría. La misión de la teoría no es indicar qué expresión implica desvío, sino decir sólo por qué lo implica. El conocimiento del desvío, en cualquier caso, precede al de la regla y no lo implica.

---

16 Para una tentativa de reducción del conjunto de las figuras semánticas a formas o grados diferentes de la contradicción, cf. «Théorie de la figure», *Art. cit.*, págs. 4 sigs.

17 «The structure of a semantic theory», *Language*, 1963, págs. 170-210.

18 La oposición entre estas frases recuerda la distinción clásica entre «juicio analítico» y «juicio sintético», que tampoco queda libre de crítica. Cf. Quine, *Two dogmas of empirism*.

Mientras no se haya explicitado la regla en cuestión, el locutor tiene derecho a reconocer como semánticamente desviadas expresiones como

> *obscure clarté* (Corneille) [oscura claridad], *bleus angélus* (Mallarmé) [azules ángelus] y *poissons chantants* (Rimbaud) [peces cantarines],

extraídas del corpus poético y que corresponden a los tres tipos de desvío, lógico, semántico y enciclopédico, anteriormente señalados.

Se ha podido reprochar a la idea de «gramaticalidad» el implicar la existencia de un locutor ideal. Es verdad. Pero hay una idealización necesaria en toda investigación, incluso en el campo de las ciencias de la naturaleza. Ningún planeta describe la elipse perfecta que suponen las leyes de Kepler. Y, además, en el caso que nos ocupa, la idealización no es grande. Las desviaciones de que se trata pueden ser percibidas como tales por cualquier locutor nativo, a condición de que no sea analfabeto ni tenga mala fe.

Por lo demás, los tipos de desvío analizados en *E. L. P.**, cualesquiera que sean sus niveles, fónico, sintáctico o semántico, dependen de una misma categoría desviacional. Rima, no-pertinencia, inversión, etc., pertenecen a la categoría de los desvíos en «para», interiores al enunciado. Se oponen como tales a otras dos categorías, relativas a la enunciación, oponibles ellas mismas como desvíos en «hiper» y desvíos en «hipo».

Consideremos una frase como:

El marido de mi tía es un hombre.

Esta frase no tiene nada reprochable desde un punto de vista estrictamente lingüístico. No viola ni el principio de contradicción, ni las reglas de selección, ni el saber enciclopédico. Y, sin embargo, parece rara. Es una frase que uno no esperaría en-

* *E. L. P.* = *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, 2.ª reimpresión, 1977; trad. esp. de *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966 (N. de la T.).

contrar en un contexto ordinario o, al menos, en un discurso de función informativa o didáctica. Aquí reside, en efecto, su anomalía. La frase no es, en grado alguno, portadora de información, ya que el predicado *hombre* está comprendido en el sujeto *marido*. Un principio no escrito, que puede llamarse «ley de informatividad», se ha transgredido aquí [19]. El discurso tolera, e incluso exige, una tasa de redundancia. Pero no una redundancia total, que lo haga inútil. Y se puede distinguir aquí redudancia interna, como en la frase citada, y redundancia externa, en la que el discurso enuncia una verdad supuestamente conocida por el oyente. Así sucede, por ejemplo, en *2 y 2 son cuatro* o en *la tierra es redonda* en un discurso a cuyo destinatario se considera ya instruido en estas cosas. Ahora bien, el lenguaje poético está lleno de tales redundancias, internas o externas. Este lenguaje dice

> *La nuit est noire* (Hugo) [La noche es negra],

o incluso

> *2 et 2 font 4* (Prévert) [2 y 2 son 4].

En realidad, como veremos, se puede considerar el discurso poético entero como una inmensa redundancia, una repetición perpetuada.

Queda la tercera categoría, quizá la más eficaz, que es la de la elipsis. Es un desvío en hipo; peca no por exceso, como la redundancia, sino por defecto. Así, en la frase:

> *El marido de mi tía es un...*

Los puntos suspensivos indican que la frase no está terminada. Pero el carácter incompleto de tal enunciado puede deducirse de su estructura sintáctica. El artículo indeterminado *un* exige un predicado nominal, que aquí falta. Y a este déficit sintáctico es a lo que se refiere el sentido estricto de la figura registrada por la retórica con el nombre de elipsis. Pero el aná-

[19] Así lo llama O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, pág. 133.

lisis muestra que el desvío sintáctico tiene generalmente su correlato semántico. Es lo que sucede aquí. Si comparamos dos frases como

1) *César fue asesinado...*
2) *Bruto asesinó...*,

comprobaremos que la primera es sintácticamente completa, mientras que la segunda no lo es. Son, sin embargo, equivalentes desde el punto de vista de su compleción semántica. La frase se define semánticamente como un enunciado provisto de un sentido completo por sí mismo. Pues bien, en los dos casos, el sentido no es completo, en la medida en que a *1* le falta el sujeto agente y a *2* el objeto. Pero si la lengua exige la presencia del objeto, parece que debe ocurrir lo mismo, *a fortiori*, con el sujeto. Poniéndola en voz activa, la frase *1* resulta: *...asesinó a César*, donde la laguna es evidente. Se podría responder que *1* es la transformación de

César fue asesinado por alguien,

pero lo mismo ocurre con *2*:

Bruto asesinó a alguien.

Se podría enunciar una regla o principio de compleción que obligara al locutor a proporcionar todas las informaciones pertinentes o, lo que es igual, a responder a todas las preguntas pertinentes que susciten sus palabras: quién, por qué, cómo, etc. Este problema, abordado ya por Aristóteles, es muy complejo, y sólo hablaré aquí de él incidentalmente, a propósito de la novela policiaca, en que la elipsis semántica constituye la figura capital, si no la única.

Quedan aún desvíos inmediatamente visibles, pero cuya regla correspondiente no aparece con claridad. Si comparamos estas dos frases:

1. *Dos cosmonautas americanos desembarcan en la luna*
2. *Dos cosmonautas rubios desembarcan en la luna*,

y suponemos que cada una de ellas constituye el titular de un periódico informativo, aparece una diferencia. La primera es normal; la segunda no lo es, o lo es mucho menos. ¿Por qué? Intuitivamente responderíamos que es importante saber la nacionalidad de los cosmonautas, sin que importe, por el contrario, saber cuál es el color de su cabello. Pero ¿cómo definir la «importancia» de una información y con qué criterio valorarla? Sin embargo, en la conversación normal, la pertinencia de este rasgo está garantizada, y así lo prueban expresiones como: «Pero ¿qué importancia tiene eso?» o «No veo qué interés puede tener lo que dices», que sancionan precisamente el grado cero de dicho rasgo. Ahora bien, en poesía, las desviaciones de este tipo son innumerables. Un ejemplo, en el célebre soneto *Les Conquérants* de Heredia:

Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'océan des étoiles nouvelles *.

La mención del color blanco de las carabelas recuerda bastante la del cabello rubio de los cosmonautas. Y, sin embargo, basta suprimir este adjetivo para debilitar gravemente la poeticidad del verso que lo contiene, como si su significación poética fuera proporcional a su escasa significación informativa. Y lo mismo sucede con estos versos de Apollinaire:

Je passais aux bords de la Seine
Un livre ancien sous le bras
Le fleuve est pareil à ma peine
Il s'écoule et ne tarit pas **.

¿A qué viene aquí este *libro* y por qué es *viejo*? Sin embargo, si lo suprimimos...

---

* O, apoyados en la proa de las blancas carabelas, / veían ascender por un cielo ignorado / desde el fondo del océano estrellas nuevas.

** Yo pasaba a orillas del Sena / con un viejo libro bajo el brazo; / el río es semejante a mi pena, / fluye y no se agota.

Y no acaba aquí la cosa. Todas las categorías desviacionales examinadas se refieren a cierto tipo de discurso, caracterizado por una misma fuerza «ilocucionaria» (*illocutionary force*). Se trata de enunciados «informativos» (*constatifs*), que sólo tienden a describir un estado de cosas, y se oponen así a los enunciados «actualizadores» (*performatifs*), que llevan a cabo el acto que describen, como la orden, la promesa, la petición, etc. Pero estos tipos de enunciado tienen sus propias reglas de uso, llamadas «condición de éxito» (*felicity conditions*), de las que se deriva toda una serie de desvíos posibles [20].

Hay que distinguir, por último, subcódigos dentro del código. La lengua escrita no tiene exactamente las mismas reglas que la lengua oral, lo que explica el carácter desviado del «passé composé» («pretérito perfecto compuesto») en *El extranjero* de Camus, narración escrita que supone normalmente el empleo del «passé simple» («pretérito perfecto simple»). Y, en esta misma perspectiva, podemos hacer justicia a la noción, introducida por Rifaterre, de «norma contextual», es decir, de cierto «pattern» inducido por un texto, con respecto al cual una forma normal puede aparecer como desviada. El autor cita, a este propósito, el siguiente poema de Tardieu:

la dame qui passit
la main qui se tenda
le baiser que je pris *

en que el pasado correcto del último verso equivale a un desvío con respecto a la serie de desinencias aberrantes que le preceden [21].

---

20 Searle enuncia, para la promesa, nueve reglas de empleo distintas, *Op. cit.*, págs. 98 sigs.

* La dama que pasó / la mano que se tendió / el beso que cogí. Las formas correctas de los dos primeros verbos serían *passa* y *tendit* (N. de la T.).

21 *Essais de stylistique structurale*, pág. 94. Subrayemos con relación a esto que el desvío, expulsado por la puerta, vuelve a entrar por la ventana. La introducción del «microcontexto» vuelve a introducir, en efecto, el desvío absoluto, como demuestra el ejemplo de «oscura claridad», del que se nos dice que «en el microcontexto de un epíteto, el nom-

Hay que concluir. Existen reglas, múltiples y diversas, del lenguaje. Su descubrimiento es el fin de la lingüística. Pero la poética no puede esperar a que la lingüística esté completa, y tiene perfecto derecho a confiar en las intuiciones del analista —si es preciso, confirmadas por jueces— para fijar lo que estima como formas desviadas con respecto a las normas en cuestión. Es lo que ha intentado hacer la primera parte de este análisis. Al mismo tiempo, dicho sea de paso, ha tenido la ventaja de esclarecer problemas que habían permanecido en la oscuridad hasta ahora. Una teoría es fecunda, aunque sea errónea, cuando establece una problemática ignorada por las teorías anteriores.

Tal es, por ejemplo, la proscripción de la rima gramatical en la poesía francesa a partir del siglo XVII. ¿Por qué renuncia el poeta a este vasto y cómodo repertorio de rimas constituido por los sufijos y las desinencias? Del mismo modo, ¿por qué la supresión, generalizada en el texto poético contemporáneo, de la puntuación, conjunto de signos necesario para la estructuración sintáctica del enunciado? Estos problemas, con toda evidencia, deben plantearse. Se puede considerar, desde luego, que tales hechos provienen de una tendencia a la dificultad misma, ya que el arte no es insensible a los valores buscados por los juegos circenses. Pero, si es así, hay que decirlo. Si no, buscar otra cosa. La poética, que yo sepa, no lo ha hecho nunca, y ha tratado estos problemas por preterición.

Lo mismo ocurre en los otros dos niveles. La poética, por supuesto, había reconocido la frecuencia de los desvíos sintácticos y semánticos en poesía; pero los consideraba como repercusiones de otra cosa, consecuencias contingentes de rasgos distintos. Extensión, en cierto modo, del fenómeno de «licencia poética», que permite al poeta algunas libertades frente al código en nombre del supercódigo. Queda por explicar, entonces,

---

bre debe ser semánticamente compatible con este epíteto» (pág. 74). Por lo demás, el autor mismo declara que este microcontexto constituye una especie de «macrocontexto mental». Se vuelve, por consiguiente, a la norma absoluta.

por qué la frecuencia de tales desviaciones en la poesía francesa aumenta a lo largo de su historia, según prueba la estadística.

La teoría propuesta en *E. L. P.* tiene la ventaja de reducir el conjunto de estos fenómenos a la unidad, mostrando que el desvío es el primer tiempo de la figura y que la figuralidad constituye la poeticidad. Esta teoría no es, ciertamente, la única que obedece al imperativo categórico de todo estudio científico: reducir la multiplicidad a la unidad. La teoría jakobsoniana de las equivalencias hace lo mismo. Sólo falta remitirse al segundo imperativo de la cientificidad, que es la verificación.

Ahora bien, la poética no tiene generalmente esta preocupación. Los poeticistas suelen proceder mediante ejemplos, método que sólo es válido para construir hipótesis, no para verificarlas. En un corpus tan vasto como el de la poesía, aunque fuera la de una sola lengua, siempre es posible encontrar ejemplos de cualquier cosa. Así ha sucedido con los anagramas de Saussure. Existen, desde luego, ejemplos irrebatibles, como el que cita Starobinski[22]:

> *Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie* (Baudelaire)
> [Sentí mi garganta apretada por la terrible mano de la histeria],

donde encontramos la palabra *hystérie* repartida entre las distintas sílabas de la frase. Pero éste es un hecho excepcional, no atestiguado en la mayor parte de los textos poéticos, a no ser al precio de contorsiones totalmente arbitrarias. Se le puede hacer el mismo tipo de reproche a la teoría de Jakobson. Las equivalencias no se encuentran en toda clase de poemas, por una parte, y, por otra, pueden encontrarse en la prosa, como lo prueba G. Mounin a propósito de «Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit»[23].

La teoría del desvío, a su vez, basa su propia verificación en tres tipos de hechos:

1.° *La conmutación*: ya utilizada por Aristóteles, y sistematizada por Bally, se apoya en un procedimiento corriente en la

---

22 *Les Mots sous les mots.*

23 *La Communication poétique*, pág. 23.

lingüística estructural. Aquí, se trata de manifestar la correlación constante entre la anulación del desvío y la desaparición de la poeticidad. Recuérdese un solo ejemplo, el del verso de Virgilio:

Ibant obscuri sola sub nocte,

traducido literalmente por:

Iban oscuros en la noche solitaria.

Pero basta con restablecer la pertinencia y escribir

Iban solitarios en la noche oscura

para matar su poeticidad. Podrá verificarse en todos los ejemplos practicando la misma operación siempre que sea posible.

2.º *Los contraejemplos*: constituyen el único medio —muy utilizado en lingüística— de criticar una teoría: producir ejemplos que la contradigan. La teoría debe probar en este caso, si puede, que esos contraejemplos no lo son y que sólo aparecen como tales porque están insuficientemente analizados. Hallaremos, a lo largo del análisis, numerosos ejemplos de estos pseudocontraejemplos. Me limitaré, una vez más, a citar uno solo. Dumarsais pretende que no hay figura en el verso «sublime» de Corneille:

Que voulez-vous qu'il fît contre trois? - Qu'il mourût!
[¿Qué queríais que hiciera contra tres? - ¡Que muriera!].

Es, sin embargo, fácil probar que *mourir* no contiene el rasgo semántico de «faire» y que, por consiguiente, sólo un verbo factitivo podría responder a la pregunta. Por ejemplo, *Qu'il se fît tuer* (Que se hiciera matar), y aquí tenemos otro ejemplo de conmutación en que, con el desvío, desaparece la poeticidad [24]. Por lo demás, es preciso usar el procedimiento

---

24 He mostrado en otro lugar que figuras como la gradación o la antítesis, presentadas por T. Todorov en calidad de contraejemplos, en realidad no lo eran. *Art. cit.*, *Communications*, 16, págs. 11 sigs.

adecuadamente. Fontanier alega, para explicar el efecto, el carácter elíptico de *Qu'il mourût* con respecto a *J'aurais voulu qu'il mourût*. Pero en *Qu'il se fît tuer* tenemos la elipsis, y no el efecto.

3.º *La estadística*: es el único medio de verificación realmente convincente. Se utilizó en *E. L. P.* de dos maneras: A) comparación con el lenguaje no poético, siendo éste representado por el uso científico de la lengua, que es, por consensus omnium, la muestra más representativa de la no-poesía; B) comparación de la poesía consigo misma a lo largo de su propia historia. Me he valido aquí de un «principio de involución» que ha sido criticado[25], pero que no es en modo alguno necesario para la demostración. Sigo convencido de que todo arte obedece, a lo largo de su evolución, a necesidades internas que lo impulsan a acusar sus rasgos constitutivos, por una especie de proceso endogenético[26]. Pero la demostración no se basa en este principio, sino en el hecho probado de una densidad poética mayor en los textos de los poetas simbolistas que en los textos más antiguos. Encontramos todavía en Hugo versos ripiosos como:

Il faut aller voir là-bas ce qui se passe

y hallamos aún algunos incluso en Baudelaire. No se encuentran ya en Rimbaud ni en Mallarmé. Si, por consiguiente, en virtud de este juicio, que es intuitivo pero general, se constituye una escala de poeticidad creciente desde los clásicos a los románticos y luego a los simbolistas, es lícito considerar el aumento estadísticamente significativo de los desvíos en los textos de estos tres grupos como una verificación de dicha hipótesis.

Una última objeción al método adoptado se basa en la extensión de los fenómenos observados. Los desvíos han sido

---

25 Cf. G. Genette, «Langage poétique, poétique du langage», *Figures*, II, pág. 128.

26 Para una clarificación de esta endogénesis en música, véase la obra de H. Barraud: *Pour comprendre la musique d'aujourd'hui.*

descritos y contados a partir de fragmentos de la obra. ¿Se tiene derecho a considerar la poeticidad como un valor que no está ligado a la totalidad del texto sino que se distribuye entre sus partes? A esto hay que responder apelando a la experiencia efectiva de la consumación poética. Es un hecho que ciertos versos aislados perviven como tales en nuestra memoria. Y que a veces, incluso, su contexto echa a perder su belleza. Lo que obsesiona a la protagonista de *Las tres hermanas* de Chejov no es el poema de Pushkin, sino estos dos versos:

Cerca de una ensenada se alza una encina verde
Una cadena de oro está enrollada al árbol,

y estos versos pierden magia en cuanto se les añade su contexto. Un ejemplo más llamativo aún es el célebre verso de Corneille:

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
[Esta oscura claridad que cae de las estrellas],

incomparable logro poético que queda apagado por su contexto:

Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles
[Por fin, con el flujo, nos muestra treinta velas].

Y podemos recurrir, por último, al testimonio de Breton, quien prefería por encima de todos este verso de Poe, que no es más que un segmento de frase:

And now the night was senescent
[Y ahora la noche envejecía],

traducido por Mallarmé:

Et maintenant, comme la nuit vieillissait.

Pero es cierto que el texto existe y que la integración de la parte en la totalidad textual plantea un problema. Problema que será tratado en su momento.

* * *

Se plantea entonces un problema. En el campo del comportamiento humano, toda estructura cumple cierta función y toda función sólo se lleva a cabo a partir de cierta estructura. Si el rasgo pertinente de la diferencia poesía/no-poesía es el desvío, queda por averiguar cuál es su función. Son posibles dos respuestas. La primera es negativa. Puesto que el desvío es, como tal, pura negatividad, resulta tentador pensar que constituye por sí mismo su propio fin y que la poesía no tiene más objeto que la desconstrucción del lenguaje, la impugnación de esa función de comunicación que asegura la intersubjetividad. Teoría que ha sido sostenida y presenta la ventaja de inscribirse en la corriente de crítica radical, que es uno de los aspectos de la modernidad. Sin embargo, es una respuesta positiva la que la presente teoría aporta a la cuestión.

En la primera parte de este análisis, se le había reconocido a la poesía como función la transformación cualitativa del sentido, descrita, según una terminología clásica, como paso de un sentido «conceptual» a un sentido «afectivo». Volveremos a estudiar esta descripción de manera más elaborada. A partir de una oposición fenomenológica de los dos lenguajes como «intensidad» vs «neutralidad», se distinguirán dos tipos de sentido llamados «noético» y «patético», ambos presentes, de manera virtual, en las expresiones de la lengua, a partir de los dos componentes de la experiencia en que se origina el sentido.

Queda entonces por asegurar el paso de la estructura a la función, del desvío a lo patético. Y, para hacerlo, es preciso construir un modelo teórico del funcionamiento del lenguaje, modelo que permitirá al análisis pasar de la descripción a la explicación y constituirse así en auténtica teoría del fenómeno poético. A esta tarea están consagradas las páginas que siguen. Para asegurar mejor su inteligibilidad, creo útil indicar aquí sus articulaciones esenciales.

Los dos tipos —o polos— del lenguaje se caracterizan a partir de dos lógicas antitéticas. La no-poesía depende de una lógica de la diferencia, en la que cada unidad se basa en su relación con lo que ella no es, según la fórmula del principio de contradicción: *A no es no-A*. La poesía, por el contrario, se

rige por una lógica de la identidad, en la que la unidad se basa en sí misma y por sí misma, según la fórmula del principio de identidad: *A es A*. La lógica de la diferencia es la que inspira al estructuralismo saussuriano, según el cual una unidad semiológica sólo funciona por oposición a otra unidad. La presente teoría propone limitar este principio y definir el lenguaje poético por la abolición de la estructura opositiva.

El modelo comporta dos paneles correlativos pero distintos, relativos a los dos ejes del lenguaje:

I) *Paradigmático*: constituido también él por dos hipótesis:

I.1.) lingüística: compuesta a su vez por dos procesos inversos y complementarios, que pueden enunciarse como dos principios:

I.1.a) de negación: el principio de oposición saussuriano sólo funciona en el nivel de lo virtual (*in absentia*). Su actualización (*in praesentia*) queda asegurada por la estructura de la frase gramatical —sujeto nominal + predicado verbal—, que restringe la predicación a una parte del universo del discurso y reserva así su sitio al predicado opuesto.

I.1.b) de totalización: la estrategia desviacional tiene como efecto, al bloquear la aplicación del principio anterior, desconstruir la estructura opositiva y extender, por consiguiente, la predicación a la totalidad del universo del discurso. La negatividad de la desviación poética aparece, pues, paradójicamente, como el medio de asegurar al lenguaje su total positividad semántica, por un proceso de negación de esta negación inherente a la no-poesía.

I.2) psico-lingüística: esta segunda hipótesis asegura el enlace entre la estructura (totalización) y la función (patetización). Constituye la «neutralidad» prosaica como la resultante de un proceso de neutralización del sentido patético original, por la acción antagonista de su opuesto. Por consiguiente, la intensidad patética de la poesía aparece como el resultado de un proceso inverso de desneutralización, a partir de la anulación de la estructura opositiva.

Hay que señalar aquí que estas dos hipótesis son independientes [27]. La verdad o la falsedad de la primera no implica la de la segunda. Pero forman juntas, al menos eso espero, un modelo coherente.

II) *Sintagmático*: el discurso poético depende de un principio de coherencia interna o conveniencia del predicado al sujeto. Esta coherencia queda asegurada, en los niveles frástico y transfrástico, por la concordancia o «correspondencia» patética de los términos que asocia el discurso. El texto poético puede ser considerado, en este sentido, como una tautología patética, por la que se constituye como lenguaje absoluto.

Es cierto, sin embargo, que el lenguaje poético no crea su propia poeticidad, sino que la toma del mundo que describe. Se introduce aquí un segundo postulado preteórico: hablar es comunicar la experiencia. (Tomo esta fórmula de André Martinet: «La función fundamental del lenguaje humano es permitir a cada hombre comunicar a sus semejantes su experiencia personal». *La Linguistique synchronique*, pág. 9). Sin duda sabemos, desde Austin, que el lenguaje es también algo más. Hablar es hacer [28]. Pero la definición del lenguaje como transmisión de la experiencia se aplica sólo a su función descriptiva, que es, como veremos, la función esencial de la poesía. La poesía puede ser, claro está, exhortativa o imprecativa, pero sólo en cuanto descriptiva se opone a la no-poesía. Y, si hay dos tipos de lenguaje, es que hay dos tipos de experiencia que cada uno de ellos describe adecuadamente. Por consiguiente, un medio de probar la validez del modelo propuesto es intentar aplicarlo a la experiencia no lingüística misma y pasar del texto al mundo. Tentativa que será abordada al fin del análisis, como un simple esbozo que espero continuar ulteriormente en forma de una poética del mundo y de la existencia en el mundo.

Para concluir, esta es la ocasión de denunciar el error en que se ha hundido la poética actual. Definir la literariedad a

---

27 Por esto el orden lineal de la exposición no es imperioso. Su lectura podría comenzar por el capítulo III, y luego volver al capítulo I.

28 Según la traducción francesa del título de la obra de Austin: *How to do things with words*, 1962.

partir de la opacidad o intransitividad del lenguaje es negar el ser mismo del lenguaje. Este es signo, y el signo sólo es tal en cuanto que está desligado de sí mismo, y en él se rompen, se separan para constituirlo como tal sus dos caras; y en cuanto que el significante remite al significado como a un más allá de sí mismo, diferente de sí mismo. Este es el sentido profundo de lo arbitrario saussuriano, en que el signo se anuncia a la vez, paradójicamente, como unidad y dualidad. Unidad, ya que no hay significado sin significante, y también dualidad, puesto que el significado implica *un* significante, pero no *tal* significante. Desligamiento y diferencia que fundamentan la posibilidad de un mecanismo de paráfrasis en que el signo lingüístico halla su especificidad: poder de significar su propio sentido y, por consiguiente, de ser al mismo tiempo signo y metasigno. Esto hace de la paráfrasis el criterio del sentido. De donde surge una nueva paradoja. Pues la poesía es a la vez inteligible e intraducible. A esta paradoja deberá enfrentarse toda poética, y en su poder de superar tal aporía comprobará su propia validez. Esto sólo puede hacerlo buscando el sentido del sentido a partir de una problemática de la experiencia misma donde se origina y arraiga la poeticidad.

Es decir que la teoría que aquí proponemos se sitúa en la antigua tradición de la mimesis. La poesía, como la ciencia, describe el mundo. Es ciencia de su propio mundo —el mundo antropológico—, descrito por ella en su propia lengua. Mallarmé lo dice: «...las cosas existen, no tenemos que crearlas; sólo tenemos que captar sus relaciones; y son los hilos de estas relaciones los que forman los versos y los orquestan» [29]. Una vez más, *poesis ut pictura.*

[29] «Réponse à des enquêtes», *Oeuvres complètes*, Pléiade, pág. 871.

CAPÍTULO PRIMERO

EL PRINCIPIO DE NEGACIÓN

El fin del análisis siguiente es la introducción de una regla o principio del discurso que llamaremos «principio de negación complementaria» o, más brevemente, «principio de negación». En efecto, la presencia o la ausencia de la negación complementaria es lo que constituye, como intentaremos mostrar, el rasgo estructural pertinente de la diferencia poesía/no-poesía.

En el nivel de la lengua, pero no del discurso, este principio está enunciado desde hace tiempo. Es, de hecho, el postulado fundamental del estructuralismo lingüístico. Se halla contenido todo él en la célebre fórmula de Saussure: «En la lengua, no hay más que diferencias» [1]. El concepto de diferencia, en efecto, abarca el de negación. Decir que A es diferente de B, es decir que existe al menos un predicado P que debe afirmarse de B y negarse de A. De hecho, la negatividad es explícitamente introducida por Saussure en sus formulaciones sucesivas del principio. «Una diferencia —escribe— supone en general unos términos positivos entre los que se establece; pero en la lengua sólo hay diferencias *sin términos positivos*». Afirmación que vale para las dos caras del signo.

> Ya tomemos el significado o el significante, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes respecto al sistema lingüístico, sino sólo diferencias conceptuales y diferencias fónicas de este sistema (pág. 166).

---

[1] *Cours de linguistique générale* (*C. L. G.*), pág. 166.

En lo que se refiere al significante, Saussure escribe:

> Los fonemas son ante todo *entidades opositivas, relativas y negativas* (pág. 164).

En cuanto al significado, se compone de «valores que emanan del sistema». Y, precisa Saussure,

> cuando se dice que dichos valores corresponden a conceptos, se sobrentiende que éstos son puramente diferenciales, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema. Su característica más exacta es ser lo que los otros no son (pág. 162).

Podemos medir, según estas citas, el radicalismo negativista de Saussure. Negativismo que ha causado las consabidas prolongaciones filosóficas en el pensamiento contemporáneo[2] y contra el que Jakobson había protestado ya[3].

Pues bien, si se puede admitir la total vacuidad del signo en lo que se refiere a su cara significante, unida a su «transparencia» funcional, es difícil hacer lo mismo con el significado. ¿Cómo creer que el sentido de la palabra *verde* consiste únicamente en el hecho de no ser azul ni amarillo? Pero no vayamos más lejos. Toda la teoría está ahí para mostrar que el estructuralismo lingüístico sólo define un polo del lenguaje, en el que el signo se vacía al máximo de toda sustancia para desvanecerse en la nada, *mientras que, en el otro polo*, el signo recupera su plenitud, a la vez en el nivel del sonido y en el nivel del sentido. Limitación, pues, del estructuralismo lingüístico a un polo del lenguaje, definido por la diferencia o negación, mientras que el otro polo se define, al contrario, por la no-negación o identidad. Y esto sucede en los dos ejes del lenguaje, paradigmático y sintagmático. En este segundo polo, lo adivinamos, es en el que se sitúa la poeticidad.

Pero, antes de llegar a esto, es preciso mostrar, mejor de lo que lo hizo Saussure mismo, la pertinencia lingüística del

---

2 Cf. la obra de J. Derrida y de G. Deleuze.

3 *Six leçons sur le son et le sens*, pág. 75.

principio en el nivel de la lengua. Y, en primer lugar, tratar de definir rigurosamente lo que hay que entender por *oposición* lingüística. Sabemos que la oposición constituye el paradigma. Pero el paradigma mismo se define corrientemente como el conjunto de términos sustituibles en el mismo punto del contexto. Pues bien, en la frase

Pedro es alto,

se puede sustituir «alto» por muchos términos, como *bajo, gordo, inteligente, soltero,* etc. ¿Forman por ello un paradigma? Una respuesta afirmativa no tiene suficientemente en cuenta el parentesco, intuitivamente reconocido, entre *alto* y *bajo.* El criterio de sustituibilidad contextual es demasiado débil. Para obtener un criterio más vigoroso, es preciso introducir la noción lógica de contradicción. Así, la frase

Pedro es alto, gordo, inteligente, soltero

no es en modo alguno contradictoria, mientras que

Pedro es alto y bajo

es una contradicción, lo que permite ver en sus predicados verdaderos opuestos. Se establecerá, pues, como criterio de opositividad de dos términos, la imposibilidad lógica de asignarlos como predicados a un mismo sujeto individual [4].

Admitido este criterio, vemos que la opositividad tiene muchas lagunas en el sistema léxico de una lengua como el francés. Muchos términos se ajustan al criterio, los que el diccionario llama «antónimos». Es inútil citar ejemplos. Pero son muchos los términos que precisamente no tienen antónimos. ¿Cuáles son, por citar sólo algunos ejemplos entre los adjetivos, los opuestos de *ciego* o *sordo*? La lengua no ha previsto ningún

---

4 Este criterio puede parecer trivial. Pero la tendencia de la semántica contemporánea es recurrir a la lógica para definir las relaciones semánticas. Así, J. Lyons define la sinonimia por la implicación recíproca: «Si $P_1 \rightarrow P_2$ y $P_2 \rightarrow P_1$, entonces $P_1 \equiv P_2$», *Linguistique générale,* pág. 344.

término para designar al que ve y al que oye. Y esto, dicho sea de paso, no debe extrañarnos. La deficiencia de la lengua es el efecto de su función informativa y confirma por esto mismo el prevalecimiento lingüístico de esta función. La lengua no ha previsto un nombre para lo que juzga normal y previsible. Existe un término para designar el caso, marginal e improbable, de la ceguera o de la sordera; no lo hay para expresar la capacidad, considerada natural, de ver o de oír. En este sentido, puede decirse que la lengua está totalmente marcada. El auténtico caso no marcado es el silencio, que corresponde sólo a las situaciones que no hay necesidad de expresar por ser naturales.

Pero de las lagunas de la antonimia no hay que deducir la caducidad del principio de oposición. Porque, de hecho, la lengua posee un dispositivo universal de oposición, que es sintáctico, constituido por la forma negativa del verbo. A

x es sordo

se puede oponer, en efecto,

x no es sordo.

Así, la simple posibilidad sintáctica de oponer a una forma afirmativa no marcada una forma negativa marcada (+ no...) basta para asegurar la validez universal del principio de oposición. En última instancia, pues, el sistema léxico es demasiado rico y el paradigma inútil, ya que, para establecer un término, basta con negar el otro. Y no hay lengua en que se ignore esta posibilidad.

Recordemos, sin embargo, que entre las negaciones léxica y sintáctica existe una diferencia lógico-semántica en todos los casos en que el paradigma léxico consta de más de dos términos. Si, en un paradigma binario, la negación sintáctica de uno de los términos equivale a la afirmación léxica del otro,

x no es verdadero = x es falso,

no ocurre lo mismo en un paradigma como *grande / pequeño*, donde se intercala un término llamado neutro (*ne-uter*), como

mediano, ni en *caliente / frío,* donde se interponen *templado* y *tibio.* En efecto:

x no es grande

ya no es igual a la afirmación de *pequeño,* sino a

x es mediano o pequeño.

En este último caso, los términos extremos se llaman «contrarios», y la contrariedad resulta la forma extrema de la oposición[5]. Observamos, sin embargo, que la lengua corriente sigue llamando contrarios a los opuestos binarios, sin duda porque la dicotomía no corresponde a nuestra intuición de lo real como un continuum. Hay seres que son, digamos, «medianamente hermosos», lo que la lengua, por otra parte, puede expresar gracias al morfema gramatical «ni... ni», que traduce, más que una doble negación, la afirmación del término neutro ausente de la lengua.

Si se tienen en cuenta las lagunas del sistema léxico de oposiciones, es posible validar el principio a nivel psico-lingüístico. En los experimentos de asociación verbales, a partir de cualquier estímulo, las respuestas opositivas son ya favorecidas desde el doble punto de vista de la frecuencia y del tiempo de reacción. Pero si los experimentos se hacen a partir de adjetivos o de verbos que poseen en la lengua opuestos igualmente «disponibles», la respuesta opositiva (del tipo *caliente → frío, vacío → lleno*) se muestra claramente superior a todas las demás: en su frecuencia, mayor, y en su tiempo de reacción, menor[6]. La presencia de un opuesto que «flota», como dice Saussure, alrededor de cada término, queda confirmada por el estudio de los lapsus. «El lapsus más corriente es el que consiste en decir exactamente lo contrario de lo que se quería decir»[7]. Y si, en los niños, las asociaciones opositivas son menos acentuadas que en los adultos, hecho sobre cuya interpretación volve-

---

5 Sobre estos problemas, véase R. Blanché, *Structures intellectuelles.*

6 Cf. Fraisse et Piaget, *Traité de psychologie,* t. VIII, págs. 110 y 113.

7 Freud, *Introduction à la psychanalyse,* pág. 23.

remos, es cierto, sin embargo, que el niño aprende muy pronto a pensar por contrarios.

> Lo que es posible comprobar al principio es la existencia de elementos emparejados... Por regla general, toda expresión está íntimamente unida a su contrario, de tal manera que no puede ser pensada sin él. Una idea se define en primer lugar y con la mayor fuerza por su contrario [8].

Así, la semiología y la psicología se unen en la afirmación de un principio que se puede formular, si T es un término y T' su opuesto:

$$T \rightarrow T',$$

principio de oposición que parece regir a la vez y correlativamente el pensamiento y la lengua. Queda por averiguar si reina del mismo modo en el habla.

Aquí, en efecto, surge un problema que, al parecer, no ha merecido la atención de los lingüistas. Este problema se plantea a partir de la distinción saussuriana entre lengua y habla, que se oponen como ausencia y presencia. La lengua es, en efecto, un sistema virtual que sólo existe «in absentia», mientras que, por el contrario, el habla o discurso es un conjunto actual, que existe «in praesentia». Pues bien, la solidaridad de los opuestos sólo actúa en el nivel de la lengua. En cuanto se pasa al habla, esta solidaridad se rompe. La unión de los contrarios se transforma en exclusión. Al ser los opuestos, por definición, incompatibles, no pueden actualizarse juntos sin contradicción. Virtualmente, T implica T', *caliente* implica *frío*. Pero la actualización simultánea de los dos términos está prohibida. Supongamos que la experiencia que se quiere comunicar es la que se puede calificar metalingüísticamente con el término de «temperatura». El locutor, para describir su experiencia, tiene que hacer necesariamente una «elección» entre términos que se «excluyen mutuamente» [9]. Elegir *caliente* es introducir

---

[8] H. Wallon, *Les Origines de la pensée chez l'enfant.*

[9] A. Martinet, *Eléments de linguistique générale,* págs. 32-33.

este término en la presencia, mientras que su opuesto *frío* es remitido a la ausencia. Sólo *caliente* es apto para describir la experiencia, y no hay nada en él que diga que esta aptitud sea limitada y que *frío* haya podido y pueda en algún momento poseerla a su vez. Lo que el locutor afirma así es la presencia del calor y nada más. Por consiguiente, el equilibrio entre los dos términos queda roto, y el principio de oposición parece invertirse. Si la implicación recíproca de los opuestos es el principio constituyente de la lengua, el discurso parece regido por un principio inverso. En el nivel de la lengua, los opuestos se implican; en el nivel del discurso, se excluyen.

Lengua: T → T'
Discurso: T w T'.

Aquí está el punto crucial de la teoría propuesta. Esta diferencia entre lengua y discurso, entre virtual y actual, es sólo superficial en el discurso no poético. De hecho, los dos niveles son isomorfos, y este isomorfismo define este tipo de discurso. En poesía, por el contrario, el isomorfismo desaparece. La estructura profunda del lenguaje no poético se rige por el principio de oposición, mientras que en lenguaje poético la aplicación del principio está bloqueada. Tenemos:

Lengua = T → T'
/ \
Discurso: T → T' T w T'
(no-poesía) (poesía)

Esto es lo que el análisis va a intentar demostrar sucesivamente, comenzando por la no-poesía, considerada como norma del lenguaje natural, al menos en nuestra cultura.

Un término de la lengua, léxico o no, no puede actualizarse aisladamente en el habla. La palabra-frase es un caso marginal, excluido de la gramaticalidad. Un término como *chaud* sólo puede entrar en el habla en forma de una frase como *il fait chaud* (hace calor) o *ceci est chaud* (esto está caliente). Razonemos, en primer lugar, sobre estas frases simples o unidades mínimas del discurso.

El rasgo común de estas dos frases es que dividen la experiencia en dos partes; a una de ellas se aplica el término pertinente, y a la otra no se le aplica. En *il fait chaud,* la flexión verbal lleva una marca temporal, llamada «presente», que designa la parte de la experiencia contemporánea de la enunciación, por oposición a la parte no contemporánea (pasada o futura). Al mismo tiempo, se proporciona una posibilidad de actuación al término opuesto. La división de la experiencia según la categoría del tiempo anula la incompatibilidad de los dos términos y hace posible, sin contradicción, la presencia de los dos opuestos. Por ejemplo,

Il fait chaud et il faisait froid
[Hace calor y hacía frío]

o, en una expresión más natural:

Aujourd'hui il fait chaud, mais hier il faisait froid
[Hoy hace calor, pero ayer hacía frío].

La misma conclusión se aplica al segundo ejemplo, con la única diferencia de que aquí la partición de la experiencia ya no es temporal, sino espacial. En

Ceci est chaud
[Esto está caliente],

el término no se asigna más que a una parte del espacio, designada como «cercana al locutor», por oposición a la parte no cercana. Al mismo tiempo, los dos opuestos son actualizables en el mismo discurso sin contradicción:

Ceci est chaud et cela est froid
[Esto está caliente y aquello está frío].

Queda por generalizar esta conclusión, es decir, mostrar que se aplica a todas las frases posibles, sean cuales fueren sus formas superficiales.

Para llevar a cabo la demostración, fijemos primero nuestra terminología con un ejemplo. Sea la frase:

La mayor de las dos hijas de Valéry es hermosa.

Llamaremos, siguiendo la tradición, «sujeto lógico» (S) a la «cosa de la que se habla», es decir: *la mayor* (*de las dos hijas de Valéry*), y «predicado» (P) a «lo que se dice de ella», a la propiedad, en el sentido más amplio del término, que la frase atribuye al sujeto, o sea: *es hermosa*. El sujeto *la mayor* pertenece al conjunto representado por *las dos hijas de Valéry*, al que llamaremos: «universo del discurso» (U). Este conjunto comprende, además de la mayor, a otra hija, digamos la menor, que constituye el «sujeto complementario» (S'). Llamaremos igualmente «predicado complementario» (P') al término opuesto a *hermosa*, es decir, *no hermosa* o *fea*.

Tenemos, pues, un universo del discurso que comprende dos términos, uno explícito (la mayor), y otro implícito (la menor). La predicación sólo alcanza al sujeto explícito. Del sujeto complementario implícito, la frase no dice nada. Al menos explícitamente. Mas, por el hecho mismo de su existencia presupuesta en el interior del discurso, existen dos posibilidades. O bien el sujeto complementario se deja indeterminado y, en tal caso, uno de los predicados opuestos le es necesariamente aplicable. De que de la mayor se afirme que es hermosa, se pueden deducir dos cosas: o que la menor es hermosa también o, por el contrario, que no lo es. La frase será llamada entonces limitativa y designaremos como «principio de limitación» la fórmula:

$$(S = P) \rightarrow (S' = PVP').$$

Esta es la forma débil del principio discursivo de oposición. Pero hay otra posibilidad de interpretación. De que sólo la mayor sea juzgada hermosa se deducirá que de la menor se dice que no lo es (o que lo es menos). La frase es entonces restrictiva, y llamaremos «principio de negación complementaria» o, más brevemente, «de negación» a la fórmula:

$$(S = P) \rightarrow (S' = P').$$

Tenemos aquí la forma fuerte del principio de oposición. Es, como vamos a mostrar, la que representa la interpretación semántica más natural de la frase.

La perspectiva que adoptamos aquí para el análisis semántico es la que la lógica hizo suya en sus albores. Distinguía, en efecto, las proposiciones según dos rasgos pertinentes: la cualidad (afirmativas o negativas) y la cantidad (universales o particulares). El primer rasgo establece la estructura opositiva de la lengua; el segundo, la estructura extensiva del discurso. Todo ocurre como si la lógica considerase que la frase está ahí para responder a dos preguntas, igualmente pertinentes: 1) ¿El predicado debe afirmarse o negarse, 2) de todo o de alguna parte del sujeto? Ahora bien, estas dos preguntas son correlativas y afectan, como veremos, al lenguaje en su estructura más profunda.

Estos dos rasgos, cualidad y cantidad, dan, al combinarse, recordémoslo, cuatro tipos de proposiciones:

A) Universal afirmativa: Todo S es P.
E) Universal negativa: Ningún S es P.
I) Particular afirmativa: Algún S es P.
O) Particular negativa: Algún S no es P.

A ellas se añadía la proposición llamada «singular», incluida entre las universales, porque «su sujeto, por el hecho mismo de ser singular, se toma necesariamente en toda su extensión» [10].

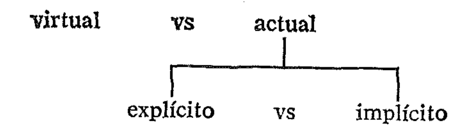
Las particulares, desde nuestro punto de vista, no plantean problemas. Son, en efecto, explícitamente limitativas, y éste es el rasgo que las define. Asignan el predicado sólo a una parte del sujeto lógico. El sujeto se comporta, pues, como un universo del discurso dividido en dos partes, de las que sólo una soporta la predicación. La parte complementaria queda, pues, disponible para la aplicación del predicado opuesto. Posibilidad que la lógica clásica ha codificado de manera expresa. Las dos par-

---

10 *Logique de Port-Royal,* pág. 115. Leibniz opina lo mismo. «Las proposiciones singulares están comprendidas, en cuanto a la forma, en las universales», *Nouveaux Essais,* IV, XVII, 8.

ticulares, efectivamente, se oponen como dos «subcontrarias»; las dos pueden ser falsas, pero las dos pueden ser verdaderas. Si se afirma una, la otra puede ser indiferentemente afirmada o negada. De *algún hombre es inteligente* debemos concluir que *algún (otro) hombre es inteligente o no inteligente.* Así pues, volvemos a hallar nuestro principio de limitación enunciado como regla lógica expresa.

Sin duda, el opuesto sigue siendo sólo *posible.* Pero lo posible actual no debe confundirse con lo virtual. Es preciso distinguir dos tipos de actualización, explícita e implícita, que se oponen igualmente a lo virtual, según el esquema:



Lo implícito está presente en el discurso del mismo modo que lo explícito, aunque no se manifieste, como lo explícito, mediante un significante específico. En el clásico ejemplo del entimema: «Sócrates es mortal, ya que es hombre», la presencia de la mayor es indispensable para la inteligibilidad del discurso, y su ausencia en el nivel del significante no excluye en modo alguno su presencia en el nivel del significado. Todas las formas de la elipsis son otras tantas ilustraciones de esta verdad: que hay, no en la lengua sino en el discurso, significados sin significantes.

Establecido esto, podemos pasar a las universales, cuya forma, por definición, parece excluir toda limitación. Al ser asignado el predicado a la totalidad de la extensión del sujeto, parece que el predicado opuesto queda expresamente excluido de toda actualización posible. Si es cierto que *todo hombre es inteligente,* la proposición complementaria *todo hombre no es inteligente* es necesariamente falsa. Conclusión ineludible si nos atenemos a la forma superficial de la universal. Pero ¿qué ocurre con la estructura profunda?

Consideremos una proposición como:

Todos los hombres casados sueñan con el celibato.

Se trata sin duda de una proposición universal, ya que el sujeto incluye el cuantificador universal *todos*. Si se considera sólo la forma superficial, el predicado se asigna aquí a toda la extensión del sujeto. Pero en una frase como ésta, cuyo sujeto es un sintagma epitético, el campo del cuantificador constituye un problema. Es evidente, en efecto, que el predicado *sueñan con el celibato* no se asigna a todos los hombres, incluso solteros, sino tan sólo a los que están casados. El sujeto lógico es distinto del sujeto gramatical. El epíteto tiene aquí, pues, función restrictiva. Divide la clase del nombre en dos subclases: *los hombres casados*, por una parte, *los hombres no casados*, por otra. El epíteto actúa, pues, como un cuantificador subyacente. Idea que ya expresaron claramente los logicistas de Port-Royal.

> Ahora bien, esta restricción o estrechamiento de la idea general en cuanto a su extensión puede hacerse de dos maneras.
>
> La primera, mediante otra idea, distinta y determinada, que se le añade; como si a la idea general del triángulo le añado la de tener un ángulo recto: así restrinjo la idea a una sola especie de triángulo, el triángulo rectángulo.
>
> La otra, añadiéndole sólo una idea, indistinta e indeterminada, de parte, como cuando digo: algún triángulo; y se dice entonces que el término común se torna particular, porque se extiende sólo a una parte de los sujetos a los que se extendía antes, sin que, no obstante, se haya determinado cuál es esa parte a la que lo hemos restringido [11].

Vemos que entre el «triángulo rectángulo» y «algún triángulo» existe una total equivalencia extensiva. Sin duda, la primera expresión es determinada, mientras que la segunda no lo es. El *triángulo rectángulo* identifica al sujeto, mientras que *algún triángulo* no lo hace; pero, desde el punto de vista de la cantidad lógica solamente, la diferencia es nula.

---

[11] *Logique*, pág. 88.

La gramática transformacional, por su parte, distingue dos tipos de relativas, una «explicativa», separada del nombre por una pausa, otra «determinativa», sin separación. La aposición es el producto de una transformación por desaparición de la primera; el epíteto, de la segunda [12]. Por consiguiente, es posible considerar la frase

Todos los hombres casados sueñan con el celibato

como derivada, por transformación generalizada, de las dos frases:

1) *Ciertos hombres están casados.*
2) *Todos sueñan con el celibato.*

La particular reaparece en estructura profunda, subyacente a la universal. Es un *todo de algo.* El opuesto es, pues, también aquí, actualizable. De la clase complementaria *los hombres no casados* se puede afirmar o que sueñan con el celibato o que no sueñan con él. El sintagma epitético ofrece un privilegio analítico. El universo del discurso se manifiesta en él en forma de sujeto gramatical (*los hombres*), cuyo sujeto lógico constituye una subclase (*los hombres no casados*). Se trata ahora de mostrar que esta estructura es subyacente a todas las formas de frases.

Dicha estructura es manifiesta en las frases del tipo:

Todos los ministros han dimitido.

No se trata en este caso, evidentemente, del conjunto total de los ministros, sino de una parte de ellos, los de tal gobierno, ya que la referencia la proporciona aquí el contexto, verbal o situacional. La función del artículo determinante es remitir a este conjunto. Sabemos que este artículo funciona, al modo del pronombre, como un sustituto de un segmento lingüístico ante-

---

12 Chomsky reconoce la convergencia de su análisis con el de Port-Royal en este punto. Cf. *Linguistique cartésienne*, pág. 16.

rior o posterior o de un elemento no lingüístico[13]. El cuantificador, aquí también, totaliza una parte de un universo del discurso, situado esta vez fuera de la frase. Pero ¿ocurre lo mismo con las universales *stricto sensu*, como *los hombres son mortales* o *el fósforo se funde a 44 grados*? Frases así se encuentran rara vez en el lenguaje corriente. Son privativas de cierto tipo de discurso, didáctico o sapiencial (ciencia, filosofía, etc.). Pero, al existir, crean el problema. Aquí, en efecto, el predicado se asigna a la totalidad, sin restricción, de la clase considerada. Se dice que son mortales todos los hombres, y no una parte de ellos. Sin embargo, hay que subrayar un hecho: la presencia aparentemente indebida del artículo determinante. La lógica clásica no lo empleaba. Decía *todo hombre* y no *todos los hombres*. Pero esta forma es más natural. Además, la universal debe limitarse al artículo (*el fósforo*) cuando se trata de un sustantivo no contable, pero puede hacerlo también en otros casos. *Los hombres son mortales* es un equivalente de *todos los hombres*. Por esta razón, se ha podido establecer la oposición entre el artículo determinante y el artículo indefinido sólo desde el punto de vista de la cantidad lógica. *Los hombres* son *todos*, por oposición a *unos hombres*, que significa *algunos*. Este es el uso llamado «genérico» del artículo determinante. Pero podemos preguntarnos si pierde entonces su valor pronominal. Demos la palabra a S. Vendler:

> El artículo determinante remite siempre a una proposición presente o suprimida (*present or deleted*). Cuando la proposición se suprime, tenemos un fenómeno de «contracción» que funciona según el modelo siguiente:
>
> el N que es A → el A
> el Ni que es Nj → el Nj,
>
> donde *el* es genérico[14].

La segunda fórmula, en que Ni representa el término suprimido, nos permite, dice el autor, dar cuenta de la embarazosa

---

[13] Cf. J. Dubois, *Grammaire structurale du français: le nom et le pronom*, pág. 148.

[14] *Adjectives and Nominalisation*, pág. 15.

«forma abreviada» (*short form*), del *el* genérico, que aparece en frases como *el tigre vive en las cuevas* [15].

Una frase así es, en efecto, una contracción de

el animal [*que es tigre*] *vive en las cuevas,*

en que el segmento que va entre corchetes se ha suprimido. Volvemos a hallar aquí, pues, la estructura restrictiva del sintagma epitético. El *tigre* es, desde luego, todo tigre; pero, una vez más, el todo es solamente el todo de la parte, ya que la clase de los tigres es remitida por el artículo a la clase de los animales, que la incluye. Así, la universal se revela en profundidad como sólo una particular. Si el tigre es cierto animal, decir que es feroz es limitar el predicado a una parte de los animales, quedando la otra, la de los animales no-tigres, disponible para la negación: no feroces.

Se puede aplicar el mismo análisis a las proposiciones llamadas «singulares», cuyo sujeto se refiere a un individuo. La lengua conoce dos formas distintas de referencia individual, el nombre propio por un lado y la «descripción» (Russell) por otro: *Sócrates* o *el maestro de Platón.* En esta segunda forma, encontramos de nuevo el sintagma epitético, con la única diferencia de que la subclase consta de un elemento único. Se trata de un predicado suplementario, la unidad, atribuido a una parte de la clase.

En cuanto a los nombres propios, el francés conoce dos tipos, sin artículo (*Pierre*) y con artículo (*La Seine*), que corresponden a la distribución animado/inanimado, con excepciones (*Paris*). En el último caso, el artículo desempeña su función anafórica ordinaria y remite a un término suprimido. Así, Vendler deriva *el Hudson* de

el Hudson → *el* [*río llamado*] *Hudson.*

En francés, el género del artículo aboga por una lectura así. Prueba de ello es la tendencia a decir *le Normandie,* donde el artículo concuerda, no con el nombre, sino con otro término

15 *Ibid.*, pág. 18.

subyacente (el barco, paquebote Normandie)[16]. ¿Puede aplicarse la misma derivación al nombre propio sin artículo, como

París → [*la ciudad llamada*] *París,*

con supresión, esta vez, del artículo? Ciertos usos parecen permitirlo. Así, la reaparición del artículo ante un nombre propio colectivo (*Los Beatles*), o ante un nombre acompañado de adjetivo (*la Roma antigua, el joven Hegel*), donde el artículo concuerda con un nombre propio subyacente (*la ciudad de Roma, el filósofo Hegel*). Estos ejemplos verifican la función limitativa del artículo determinante. La Roma antigua se opone a la Roma moderna; el joven Hegel, al Hegel de la madurez. El individuo considerado en su dimensión temporal funciona como un conjunto cuyos elementos están constituidos por sus momentos[17].

Es lícito incluir entre las singulares el conjunto de las frases con verbo finito. Es una particularidad de ciertas lenguas el marcar obligatoriamente el tiempo de asignación del predicado. Es cierto que esta modalidad se neutraliza en frases como *las plantas viven* o *Sócrates es filósofo,* en que la marca gramatical del presente encierra, de hecho, un intemporal semántico. Pero en la medida en que la marca temporal se refiere a un tiempo definido, nos hallamos ante una singular. En *Pedro estaba cansado,* tenemos una doble referencia, a Pedro, por una parte, y al pasado por otra. Esto puede interpretarse como una división del sujeto Pedro en dos partes, *Pedro-pasado* y *Pedro-no pasado,* de las que sólo la primera recibe el predicado. Además, la forma epitética puede reaparecer. Obsérvese la equivalencia entre

1) *Antaño, los franceses eran pobres*

y

2) *Los franceses de antaño eran pobres,*

---

16 Cf. J. Dubois, *Op. cit.*, pág. 78.

17 Le Bidois cita este ejemplo: «*Le Paris de Haussmann vaut, à plus d'un égard, le Paris de Louis XIV*» («El París de Haussmann, en más de un aspecto, vale tanto como el París de Luis XIV»); y comenta: «El nombre de ciudad recibe aquí, por parte del pensamiento, una disminución de extensión; el artículo determinante, al acusar el hecho, está muy en su papel», *Syntaxe du français moderne,* I, pág. 60.

donde el adverbio funciona como un epíteto que limita a la subclase de los franceses que vivían en otro tiempo la clase englobante de los franceses en general. En 1), el artículo es genérico; en 2), es específico. Pero la diferencia es sólo superficial. El artículo determinante, de hecho, conserva siempre su valor específico. Esta interpretación permite, pues, una generalización interesante, ya que unifica los dos empleos, aparentemente distintos, específico y genérico, del artículo determinante.

Ahora bien, este doble sentido no ha existido siempre en francés. Cuando el artículo se introdujo en la lengua, fue en calidad de demostrativo, es decir, con un valor específico evidente. «Desde los más antiguos períodos del francés, *les, le, la* indican que la extensión del sustantivo se limita a ciertos objetos o ciertas ideas que son comunes o están determinadas de cierta manera» [18]. En líneas generales, fue a partir del Renacimiento cuando el artículo generalizó su empleo y asumió la doble acepción. Pues bien, si, en su sentido genérico, sigue siendo un sustituto de un término suprimido, los dos sentidos ya no constituyen más que uno. En los dos casos, el artículo determinante conserva su sentido específico originario; la única diferencia es que, en su uso específico, remite al discurso, y, en su uso genérico, a la lengua. Demuestra, entonces, la existencia de un isomorfismo entre la estructura del léxico nominal y la de la lógica de las clases. Y éste es un hecho que queda confirmado por la experiencia psicolingüística.

La relación entre cada término nominal de la lengua y otro término que lo engloba (término superordinado) queda manifestada por los experimentos de asociación verbal. Cuando el estímulo, en efecto, es un nombre, la medida del tiempo de reacción muestra que la respuesta más rápida está constituida por un término superordinado (del tipo: col-verdura) [19].

Pasemos ahora a la forma fuerte, es decir, al principio de negación propiamente dicho. La lógica clásica, como vimos,

---

[18] F. Brunot, *Histoire de la langue française*, t. I, pág. 273.

[19] Cf. Fraisse et Piaget, *Op. cit.*, pág. 110.

sólo admitía entre particulares opuestas una relación de subcontrariedad. Pues bien, es curioso que la lógica hindú sólo conozca tres clases de proposiciones, dos universales y una particular, que significa *ciertos, pero no todos. Alguno* tenía, pues, el valor de *alguno solamente* y no de *alguno por lo menos.* En este último sentido, adoptado por la lógica moderna, hay confusiones posibles, ya señaladas por J. N. Keynes[20], y Jespersen, a su vez, protestaba formalmente contra este uso. El logicista R. Blanché opone a la lógica formal, creada con el único fin de dar cuenta del razonamiento, una «lógica natural», la única aplicable al lenguaje. Escribe:

> En todas las grandes lenguas de nuestra civilización occidental, y también en el uso común, el término que corresponde al francés *quelque* y al latín *aliquis* tiene un sentido tanto restrictivo como existencial. Sin perder su carácter afirmativo, incluso se suele percibir más bien en su oposición con *todos*[21].

Así lo confirma nuestra intuición lingüística. Supongamos un titular de periódico como:

> *El tren de París-Roma ha descarrilado; algunos pasajeros han resultado muertos.*

Deduciremos, con toda evidencia, *que algunos pasajeros no han resultado muertos,* y no es posible que todos hayan perecido.

Un psicólogo ha juzgado útil someter el problema a experimentación. Dio a elegir a un grupo de estudiantes entre dos lecturas, una restrictiva y otra no restrictiva, de cuatro enunciados; he aquí uno de ellos:

> «El enunciado: algunos óxidos son conductores»

---

20 *Formal logic,* 4.ª ed., pág. 200.

21 *Structures intellectuelles,* pág. 37. Para una discusión profunda del problema de «quelque», véase O. Ducrot, *Dire et ne pas dire,* págs. 134 sigs., y *La Preuve et le Dire,* pág. 274.

¿significa, para usted,

«Los otros óxidos no son conductores»

o

«Es posible que los otros óxidos sean conductores también»?

Los resultados (166 frente a 25) están ampliamente a favor de la lectura restrictiva [22]. Resultado que habría sido aún más claro en la forma negativa. ¿Cómo creer, si se afirma que *algunos óxidos no son conductores,* que ninguno lo es, o, frente a *ciertos pasajeros no han resultado muertos,* que ninguno haya perdido la vida?

Lo que es verdad de las particulares lo es también de las singulares. Un biógrafo de Proust (H. Painter) cuenta que, a este cumplido dedicado a la baronesa de Jouvenel: «Se ha puesto usted esta noche sus ojos de terciopelo», la baronesa replicó: «No es usted demasiado amable en cuanto a los otros días». Y ¿quién ignora que es poco galante, ante dos damas, alabar sólo a una de ellas? Si la otra se molesta, será inútil escudarse en la lógica clásica para pretender que no se ha dicho lo contrario sobre ella. La lógica natural da la razón a dicha dama. No decir nada en tal caso es decir implícitamente lo contrario de lo que se ha dicho.

En cuanto a las universales, la experiencia cotidiana es, también aquí, una prueba favorable a la interpretación restrictiva. Quien afirme que las mujeres *no son creativas* es, evidentemente, un falócrata retrasado, que reserva la creatividad para los hombres. Es cierto que la universal tiene dos negaciones. A *todo S es P* se oponen a la vez *ningún S es P* y *algún S no es P.* El falócrata, pues, puede querer decir implícitamente o que todos los hombres son creativos o que algunos de ellos lo son. El principio de negación tiene, por consiguiente, una forma débil y otra fuerte. En el ejemplo citado, la forma débil es la más probable. La interpretación natural es indudablemente ésta: las mujeres son rara vez creativas; los hombres lo son

22 P. Oléron, en Fraisse y Piaget, *Op. cit.,* t. VII, págs. 37.

con frecuencia. En ambos casos, la excepción confirma la regla. Podemos señalar, además, que la universal del tipo *Los hombres son P* no significa «todos» sino «la gran mayoría de ellos». Pero poco importa nuestro punto de vista. En ambos casos, el opuesto se actualiza necesariamente. El principio aparece con igual evidencia en las afirmaciones de tipo racista. Pretender que *los negros son perezosos* sólo es insultante si el predicado no se aplica a los blancos. Nadie se ha sentido nunca herido por una injuria dirigida a los hombres en general. Podríamos multiplicar los ejemplos de lectura restrictiva de las universales, y este hecho confirma, de rechazo, la asimilación de las universales a las particulares efectuada anteriormente.

Podemos preguntarnos aún cuál es el fundamento de una lectura así. ¿Por qué no admitir, simplemente, que no se dice nada de aquello de lo que no se habla?

Este problema, de hecho, es doble. Hay que fundamentar el paso de la limitación a la restricción. Y como la restricción sólo es posible a partir de la limitación, habrá que plantearse luego el problema del fundamento de la limitación misma. Pero, antes de proceder a ello, es preciso señalar que es una labor de la que la teoría podría quedar dispensada. Si, en efecto, el rasgo pertinente de la diferencia poesía/no-poesía se basa sólo en el principio de negación, como vamos a intentar demostrar, a la teoría le basta con haber establecido empíricamente su realidad.

* * *

El paso de *alguno por lo menos* a *alguno solamente* se funda, al parecer, en el acto de enunciación. Una de las diferencias esenciales entre lógica y lenguaje reside en esto. La lógica considera sólo el enunciado, mientras que el lenguaje incluye dos elementos distintos: por una parte, el enunciado, lo que se dice, y, por otra, la enunciación, el hecho de decir. Ahora bien, la enunciación está sometida a ciertas reglas específicas, que han podido llamarse «deontología del lenguaje»[23] o también «im-

[23] O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, 1972.

plicación de conversación»[24]. La deontología del lenguaje comprende una «ley de exhaustividad» que «exige que el locutor dé, sobre el tema de que habla, las informaciones más fuertes que posea y que sean susceptibles de interesar al destinatario»[25]. En cuanto a las implicaciones de conversación, suponen un «principio de cooperación» (*cooperative principle*) que requiere que se den todas las informaciones pertinentes. Así, pues, si el locutor limita su afirmación a «algunos», es porque esta afirmación no se aplica a todos. ¿Por qué decir *ciertos capítulos de este libro son interesantes* si de hecho todos lo son? A menos que el autor de la frase no haya leído todo el libro. Pero, en este caso, debe precisarlo y añadir a su información un «comentario» de este tipo: *pero es verdad que no lo he leído entero.* Sólo puede ser dispensado de esta afirmación de ignorancia si esta ignorancia es conocida por el alocutario. Así, Valéry no se sentirá molesto, volviendo a nuestro primer ejemplo, por la admiración expresada sólo con respecto a su hija mayor si sabe que el locutor, por una parte, no conoce a la menor, y, por otra, sabe que Valéry lo sabe. De hecho, si nos paramos a pensarlo, toda afirmación es restrictiva. Pero la diferencia está en el campo semántico que abarque. En un caso se aplica al ser; en el otro, al saber. La afirmación es, en su alcance, objetiva o subjetiva. La regla pide, en este último caso, que la subjetividad sea explícita. Pero desarrollar este punto nos llevaría demasiado lejos.

El principio de negación no es sino un reforzamiento del principio de limitación. Puesto que el enunciado limita la predicación, el oyente interpreta esta limitación como una restricción. Así, pues, es este principio el que constituye el núcleo del modelo. Para que la negación desempeñe su papel, basta con que sea actualizada. Se plantea entonces una pregunta: ¿en qué necesidad se basa esta limitación? Si hablar es transmitir la experiencia, ¿por qué no transmite el locutor simplemente la totalidad de esta experiencia? La respuesta, en función de los análisis precedentes, aparece con claridad. Es la gramaticalidad

[24] H. P. Grice, *Logic and conversation,* 1975.
[25] O. Ducrot, *Op. cit.,* pág. 134.

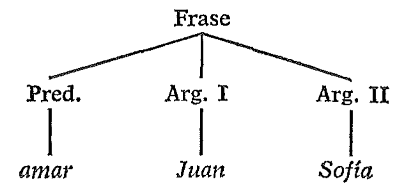
de la frase la que tiene la responsabilidad del límite. Una frase gramatical está necesariamente formada por un sujeto nominal y un predicado verbal. Es la primera regla de la gramática generativa, la única universal:

$$P \rightarrow SN + SV.$$

Hemos visto que es el verbo, con su doble forma positiva y negativa, el que da a la lengua la posibilidad de expresar universalmente la oposición. Pero, en el nivel del discurso, es el sujeto nominal el que hace posible la actualización de la oposición. La modalidad temporal del verbo, como hemos visto, cumple la misma función, pero, al ser fácilmente neutralizable, por una parte, y, por otra, semánticamente asimilable al sujeto, podemos limitar el examen a este último.

La lógica de los predicados, recordémoslo, ha reducido a dos las partes del discurso: la función o predicado y el argumento o sujeto. La función proposicional, $f(x)$, es el núcleo de toda proposición, y los términos de la lengua se distribuyen según su aptitud para ejercer el papel de función (f) o de argumento (x). Los resultados recientes de la semántica generativa confirman este análisis. Todas las relaciones gramaticales se reducen a la relación sujeto-predicado.

La frase *Juan ama a Sofía* no se analiza como sujeto-verbo-complemento, sino como predicado de dos fases y dos sujetos o argumentos. Esto puede representarse así:



Sólo existen, pues, dos funciones u operaciones logicosemánticas: describir («décrire») y referir («référer»)[26]. La primera pertenece al predicado; la segunda, al sujeto.

[26] Según la terminología de P. F. Strawson, *Les Individus*, pág. 155.

Correlativamente, las categorías gramaticales o partes del discurso se reagrupan en dos tipos. Por un lado, las que son aptas para cumplir la función descriptiva, como los verbos y los adjetivos de sentido puramente «intensional». Designan propiedades o cualidades abstractas y, como tales, están desprovistos de extensión. *Verde* no significa la clase de los objetos verdes, sino el «verdor», es decir, una pura esencia que permanece idéntica a sí misma a través de los sujetos a los que es aplicable como predicado. Por el contrario, las nominales tienen como única función referir [27]. Un nombre propio, como *Sócrates,* no describe. Se limita a referir, es decir, a indicar a qué parte de la experiencia se aplica la descripción predicativa. Por esta razón, sólo puede cumplir la función de sujeto. En cuanto al nombre llamado «común», si puede ser a la vez sujeto y predicado es porque no es un término simple, sino que constituye de hecho una proposición elíptica. Así, un término como *el antropólogo* se analiza en *el x en cuanto que x es antropólogo* [28]. Contiene, pues, a la vez, un sujeto y un predicado, y por ello es el único que posee a la vez comprensión y extensión. *Los hombres* es *la clase de los x en cuanto que x es humano.* De este modo, describe (humano) y también refiere (la clase de los x). Una frase como *los hombres son mortales* implica una doble descripción: *los x que son humanos son también mortales.* La primera descripción es supuestamente conocida por el destinatario. Por esto se llama «identificante», y es corriente atribuir a la referencia una función de identificación [29]. Pero esta función es secundaria con respecto a la limitación y es, de hecho, neutralizable. Frases como *alguien llama* o *me han dicho* o *pasa algo* o también *eso ocurre a veces* son casos de referencia no identificante. El *alguien* de *alguien llama* no res-

---

[27] La semántica contemporánea coincide en esto con el análisis de Platón y también de los gramáticos indios, que clasificaban los términos según su aptitud funcional; el verbo como predicado, el nombre como sujeto. Cf. Lyons, *Linguistique générale,* pág. 12.

[28] Cf. E. Bach, *Universal in linguistic theory,* 1968.

[29] «Llamaré 'expresión referencial' a toda expresión que sirva para identificar...», J. Searle, *Les Actes de langage,* pág. 64.

ponde a la pregunta *quién*. Pero limita el predicado a la parte de la experiencia designada por *alguien*. Del mismo modo, *a veces* no dice cuándo ocurre eso, pero limita la referencia de *eso* a una parte del tiempo. La función primaria del sujeto, por consiguiente, no es decir a qué parte de la experiencia se aplica el predicado, sino significar ante todo que sólo se aplica a una parte de esta experiencia. En definitiva, la limitación y, por consiguiente, la negación tiene como único fundamento la necesidad gramatical que tiene el locutor de atribuir el predicado a un sujeto nominal.

Podemos preguntarnos ahora por qué el sujeto nominal tiene que referirse necesariamente sólo a una parte de la experiencia. ¿No es posible asignar el predicado a un sujeto que designe la totalidad de la experiencia, el mundo fenoménico entero? Hemos visto que todo término nominal está necesariamente inscrito dentro de un término englobante, del que sólo designa una parte. Pero, remontando la jerarquía de los términos, ¿no se puede llegar a un término límite, una clase de todas las clases, que incluya todas las otras y no se incluya a su vez en ninguna? Conviene observar que no existe en francés un lexema último, superordinado a todos los nombres, clase de todas las clases [30]. Pero ¿no se podría expresar el término último con una frase como: *todo x es P*?

Plantear esta cuestión es preguntarse cuál es el equivalente semántico de esta x que simboliza en lógica el argumento en general. Los semantistas lo suelen traducir por palabras como «objeto» o «individuo». Por definición, ninguna propiedad le es aplicable. Toda propiedad es, en efecto, predicativa, y el argumento está al margen de toda predicación. Es el soporte obligatorio de la descripción y no puede por ello ser descrito a su vez. Se constituye necesariamente como un cero semántico absoluto. Pero ¿qué ser posee así la existencia sin esencia? Sólo

30 «Ni siquiera el término más o menos técnico *entidad* puede desempeñar este papel, ya que abarca solamente los nombres contables, y sus equivalentes más próximos en francés corriente, *chose* (cosa) y *objet* (objeto) tienen una aplicación aún más restringida», J. Lyons, *Éléments de sémantique*, pág. 241.

el espacio-tiempo puede responder, según parece, a esta definición. En este punto, B. Russell y H. Reichenbach están de acuerdo. «Damos nombres propios, dice Russell, a ciertos fragmentos de espacio-tiempo continuos» [31]. La definición de Reichenbach es más completa. «Algo que ocupa una parte continua y limitada de espacio y de tiempo» [32]. Añade al espacio-tiempo la idea de un «algo» que lo llena. En esto hay que reconocer sin duda la «sustancia» que ha convertido al nombre en un «sustantivo». Pero la sustancia, al ser por definición diferente a sus propiedades, está semánticamente vacía y es imposible en último caso distinguirla de lo que ella llena. Más interesante es la noción de «límite», que la segunda definición añade a la primera. ¿Por qué el individuo no puede ocupar más que una «parte limitada» del espacio-tiempo? La respuesta se halla sin duda en la estructura misma de la espacio-temporalidad fenoménica. El espacio no puede ser concebido como totalidad consumada porque todo espacio sólo es representable dentro de otro espacio, y lo mismo sucede con el tiempo. Volvemos a hallar aquí el problema de las antinomias kantianas. Toda experiencia es divisible por ser espacio-temporal. Y todo nombre, por remitir al espacio-tiempo, puede actualizarse sin actualizar su opuesto al mismo tiempo. *Pedro* designa el fragmento de espacio-tiempo llamado «Pedro». *El hombre* designa el conjunto de los fragmentos de espacio-tiempo que son «humanos». Y, entonces, *Pedro* implica necesariamente otro fragmento de espacio-tiempo que no es Pedro, y *el hombre*, otro conjunto de fragmentos que no son humanos. Por el contrario, los predicados no implican nada de esto. *Caliente* no remite directamente al espacio-tiempo; podría aplicarse, pues, sin contradicción a todo lo que existe.

El espacio-tiempo es el que fundamenta, en definitiva, el principio de negación. Dos términos opuestos son igualmente actualizables si, y sólo si, se asignan en calidad de predicados a partes diferentes del espacio y/o del tiempo [33]. Sólo el espacio-

---

[31] *Signification et Vérité*, pág. 45.

[32] *Elements of simbolic logic*, pág. 266.

[33] La relación íntima entre el espacio y la lógica de las clases ha sido

tiempo tiene poder para suprimir las contradicciones. P sólo excluye a P' si los dos predicados se aplican a la misma región del espacio-tiempo. En el caso contrario lo implica, y por esto pueden atribuirse sin contradicción P y P' a un mismo universo del discurso. Si se dice

$$(S = P) \rightarrow (S' = P')$$

y

$$U = S + S'$$

resulta que

$$U = P \text{ y } P'.$$

Si *ciertos hombres son malos* implica *ciertos hombres son buenos,* entonces es cierto que *los hombres son buenos y malos* [34].

Si un predicado, a su vez, se aplicara universalmente a los hombres, su opuesto se atribuiría al universo del discurso en que se incluye la clase de los hombres. El mundo como englobante único es, pues, en virtud del principio de negación, necesariamente contradictorio. Del mundo se puede, y se debe, decir todo y lo contrario. Porque en realidad nunca se habla del mundo como de un todo, sino como de un conjunto de partes. El mundo como totalidad es indecible. Al menos en el lenguaje gramatical. Podemos, claro está, construir una frase cuyo sujeto sea «el mundo», o bien, más simplemente, el pronombre indefinido «todo». Así:

todo pasa

o

todo es vanidad.

---

puesta de relieve hace tiempo. La relación de inclusión que rige la lógica de las clases es isomorfa a la relación espacial parte-todo.

34 Del mismo modo, una frase como *la bandera es blanca y negra* no es contradictoria, porque los dos predicados se aplican a partes del sujeto espacialmente diferentes.

Pero, entonces, una de dos. O el sujeto no se refiere de hecho a la totalidad absoluta sino a un mundo particular, a nuestro mundo por ejemplo, y entonces se opone a otro mundo en que el predicado no es verdadero, como ese otro mundo en el que, dice Kierkegaard, «el tiempo no pasa». O bien el sujeto remite efectivamente al Gran Todo, sin limitación alguna; pero entonces podemos preguntarnos si estas frases pertenecen al lenguaje no poético. ¿No es significativo que las dos frases estén precisamente tomadas de poemas? La primera, de Hugo:

On doute
La nuit...
J'écoute:
Tout fuit,
Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit *.

La segunda, del Eclesiastés:

Vanidad de vanidades, dice Quehotl, y todo es vanidad.

Lo inconcebible no es lo inefable, y, si la totalidad existe, hay un medio de expresarla, que es la poesía.

* * *

Existen, en el lenguaje gramatical, frases sin sujeto. Así, las expresiones llamadas «impersonales» por la gramática tradicional (*llueve, hace calor,* etc.). Ahora bien, precisamente en estos casos, el sujeto revela su función por su ausencia misma. Estas frases, en efecto, están reservadas en general a la expresión de hechos meteorológicos, que constituyen, a su vez, fenómenos de experiencia global. La referencia en *il fait chaud* (hace calor) por oposición a *ceci est chaud* (esto está caliente)

* Se duda / de noche... / Escucho: / Todo huye, / todo pasa; / el espacio / borra / el ruido.

o *j'ai chaud* (tengo calor) es el espacio total, la «atmósfera» en el sentido corriente del término, con el que designa sin limitación el espacio englobante. El término *il*, aquí, o es sólo un falso pronombre, del que, por otro lado, prescinde el latín (*pluit*) o bien, si es un verdadero pronombre, su antecedente no es un individuo determinado, sino la totalidad del mundo. Al menos su totalidad espacial, ya que la flexión verbal la limita en el tiempo. Es significativo que, en francés, la misma palabra designe la temporalidad y el clima. El «tiempo» que hace es un acontecimiento, como tal limitado en el tiempo, pero un acontecimiento global, ilimitado en el espacio. Y la paráfrasis de una expresión como *il pleut* (llueve) no es *la pluie tombe* (la lluvia cae), como pretende Postal, que deriva la expresión de «pluie + verbo meteorológico» [35], sino algo como *le monde est pluvieux* (el mundo está lluvioso).

Queda ese otro tipo de frase sin sujeto constituido por las expresiones llamadas «interjecciones» (¡oh! ¡ah! ¡ay! ¡Dios santo!, etc.). La gramática clásica nunca ha sabido muy bien cómo tratarlas. Desde el punto de vista semántico, se las considera generalmente, junto con las exclamaciones, con las que comparten la marca gráfica llamada «signo de exclamación», como expresiones específicas de la emoción. «La interjección es una especie de grito que se lanza en el discurso para expresar un movimiento del alma», dice Grevisse [36], y Jakobson las asocia a lo que llama «función emotiva» del lenguaje. Sin embargo, como ya se ha dicho, la emoción puede expresarse mediante una frase gramatical. Sean estas dos expresiones:

1) *Aïe!* [¡Ay!].
2) *J'ai mal* [Me duele].

¿Qué diferencia hay entre ellas?

Semánticamente, parecen equivalentes. Una y otra describen la misma experiencia. Se podrían parafrasear las dos con una frase como: «La experiencia del locutor es descrita como

---

35 Cf. Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, pág. 412.
36 *Le Bon Usage*, pág. 1002.

dolor» [37]. Pero, aquí, el lenguaje es víctima de su propia gramaticalidad. En efecto, sólo a 2) se le aplica adecuadamente la paráfrasis. En *j'ai mal,* el predicado se remite expresamente a cierta experiencia, la del locutor, por oposición a una experiencia total de la que es sólo una parte. El sujeto «je» se opone a «non-je» (*tu* o *il*), lo cual, en virtud del principio de limitación, excluye el *non-je* y, en nombre del principio de negación, le asigna el predicado opuesto. A *j'ai mal* se opone *tu* o *il n'a pas mal.* (Por lo demás, para hacer que aparezca a plena luz la negación, basta con utilizar el procedimiento de poner de relieve el sujeto. *C'est moi qui ai mal* (es a mí a quien le duele) significa *a mí* y *no a ti*). Por el contrario, ¡*ay*! no implica ninguna limitación de este tipo. La interjección es un predicado sin sujeto. Por esto se asigna a la experiencia total. Sin duda, en el contexto ordinario, el oyente sabe bien que la expresión emana del locutor y que, por consiguiente, sólo expresa la experiencia de éste. Pero, al interpretarla así, reduce reflexivamente el sentido de la interjección. Desde el punto de vista fenomenológico, el locutor no efectúa esta reducción. El dolor expresado no es el suyo. Sin duda, *ay* sólo se suele utilizar, como precisa Grevisse, para expresar un dolor físico, generalmente localizado, es decir, referido a una parte del espacio corporal. Pero supongamos que esta misma experiencia traduce el dolor llamado «moral», estado afectivo difuso y no localizado [38]; entonces, lo que predica es sin duda la experiencia total.

La psicología de la emoción ratifica esta lectura. Ha mostrado que la emoción se traduce por una simplificación del campo fenoménico, una especie de generalización de las significaciones, positivas o negativas, que desemboca en la homogeneidad del espacio, por destrucción de las diferencias. Así, la angustia no es miedo a tal objeto, situado en tal lugar, sino miedo al mundo, revestimiento del espacio total por la sensación del peligro. Hay, pues, dos tipos de experiencia, estructu-

---

37 Dejaremos de lado, para simplificar, la notación «experiencia presente» introducida por la flexión verbal.

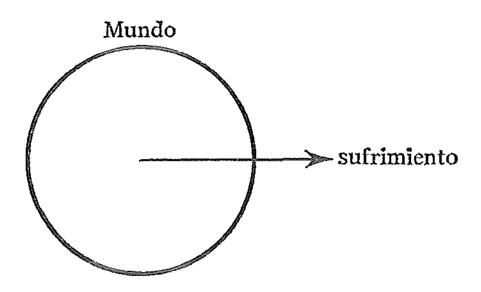
38 Entonces, la proposición correspondiente sería más bien «*sufro*».

ralmente diferentes. Una es «la experiencia analítica», en la que cada elemento conserva su identidad y su valor propio, por oposición a lo que lo rodea. La otra es «la experiencia sincrética»[39], en la que se derrumban las estructuras diferenciales para dar paso a un espacio homogéneo provisto de una significación única.

A estos dos polos de la experiencia responden los dos tipos de expresiones que aquí se estudian. La interjección es un enunciado predicativo puro. En ella, el sujeto, por su ausencia misma, se iguala al mundo. ¡*Ay*! traduce el dolor, pero sin referirlo a una región determinada del mundo; por consiguiente, lo atribuye al mundo en su totalidad. La paráfrasis de esta expresión no es *yo sufro,* sino *todo es sufrimiento.* La proposición, por el contrario, al referir el predicado a *yo,* lo niega del *no-yo,* y supone, por lo tanto, un mundo que es a la vez sufrimiento y no-sufrimiento.

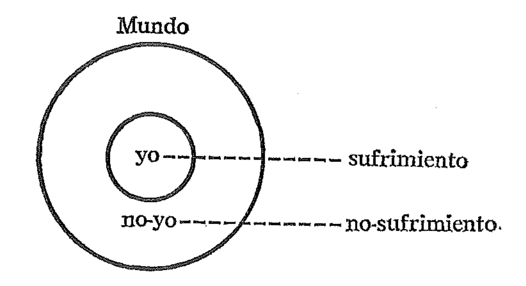
La diferencia entre las dos expresiones no es, pues, descriptiva, sino referencial. No se refiere al contenido de la descripción, sino, si puede decirse así, a su extensión. No es cualitativa, sino cuantitativa. Se sitúa sólo en el nivel de la extensionalidad. Esto se puede poner de manifiesto representándolo así:

1) interjección (¡ay!):



[39] Según la terminología de G. Guillaume, *Psychologie de la Forme,* pág. 121, que a su vez los toma de Gelb y Goldstein.

2) proposición (yo sufro):



Esta representación manifiesta una diferencia entre dos espacios. Uno es un espacio unitario, el otro es diferenciado. Es, por decirlo así, un espacio oposicional, en el que cada contenido sólo se establece en relación necesaria con su propia negación. Tal estructura binaria del espacio no es, por lo demás, una simple implicación lingüística. Refleja la estructura del campo fenoménico. Lo que podrá permitir —volveremos sobre ello— una transposición del modelo al ámbito no lingüístico.

La interjección no es la poesía, pero es su modelo estructural. Merleau-Ponty lo había intuido. La poesía, dice, «se distingue del grito porque el grito se sirve de nuestro cuerpo tal como nos lo ha dado la naturaleza, es decir, pobre en medios de expresión, mientras que el poema se vale del lenguaje...» [40]. La poesía utiliza los mismos predicados que el lenguaje no poético. Dice, como éste, que las cosas son grandes o pequeñas, blancas o negras, calientes o frías. Pero cada uno de estos términos la poesía lo convierte en una palabra-grito. La poesía es de esencia exclamativa, y basta con aguzar el oído para oír en la voz del poeta el eco reprimido de la exclamación subyacente. La exclamación, se nos dice, expresa el grado alto del predicado comprendido por ella [41]. Pero entonces es necesaria una condición. Es preciso que el predicado designe una magni-

---

40 *Phénoménologie de la perception,* pág. 176.
41 J.-C. Milner, *De la syntaxe à l'interprétation,* cap. VII.

tud. Se puede escribir *¡qué hermoso!* con signo de exclamación, ya que la belleza es una variable de la que puede expresarse el grado alto. Pero en una expresión como *¡una flor!,* la exclamación cambia de registro. Adquiere el valor de una connotación enunciativa. Expresa la actitud del locutor: sorpresa, alegría, indignación, con respecto al objeto designado. Pero el poeta, hay que decirlo, no quiere expresar nada de eso. Lo que quiere significar es la esencia misma de la flor, la «floralidad», que es, en cierto sentido, el grado alto de todas las flores. No puede, pues, contentarse con la exclamación, y aunque la poesía la use abundantemente, podría pasar sin ella. Para expresar la floralidad en su grado máximo le basta, en efecto, con rechazar la negación que asedia a la frase gramatical.

Tiene que poder decir *la flor* sin evocar al mismo tiempo la *no-flor,* cuya necesidad es afirmada por el principio estructuralista. Necesita arrancar lo que quiere describir al espacio como sede de la alteridad e hipóstasis de la negatividad. Igual que el cisne de Mallarmé, del que se dice:

> *Tout son col secouera cette blanche agonie*
> *Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie*
>
> [Todo su cuello sacudirá esta blanca agonía
> por el espacio infligida al ave que lo niega],

el poeta tiene como único fin construir un mundo desespacializado y destemporalizado, en que todo se dé como totalidad consumada: la cosa, sin exterior, y el acontecimiento, sin antes ni después. Con este único fin, como vamos a intentar demostrar ahora, se constituye la estrategia de la figura como negación de la negación.

Capítulo II

LA TOTALIZACIÓN

Definida como sistema de desvíos, la poesía aparece como pura negatividad, desconstrucción de la estructura misma del lenguaje. Pero si es la no-poesía la que se constituye como negación de sí misma, entonces la apariencia se invierte. La estrategia desviacional, como negación de la negación, devuelve el lenguaje a su positividad plena. Y puede proponerse ahora esta definición: la poesía es un lenguaje sin negación, la poesía no tiene contrario. Es, como tal, un procedimiento de totalización del sentido. En la frase gramatical, el sujeto restringe la predicación a una sola parte del universo del discurso:

$$U = P + P'$$

En la frase poética, por la destrucción de la estructura opositiva, el sujeto se iguala al universo del discurso:

$$U = P.$$

Es lástima que la palabra «totalitario» haya recibido de su contexto político una connotación peyorativa. Este término define adecuadamente la esencia misma de la poesía. La poesía es un lenguaje totalitario.

Falta desmontar, entonces, los mecanismos mediante los cuales la desviación expulsa del campo semántico a la negación complementaria. La demostración sería inútil si se dispusiera

de un principio general de transferencia desviacional que enunciara que, si una frase es desviada, su complementaria necesariamente lo es también. Principio que se podría formular así, siendo P una frase y P' su complementaria, y estando marcada la desviación con un asterisco:

$$*P \rightarrow *P'.$$

Pero este principio no es evidente. Particularmente en lo que se refiere a la negación sintáctica. Intuitivamente, se tendería incluso a creer lo contrario. Basta, aparentemente, con aplicar el principio del tercero excluido. Si la negación de una frase falsa es necesariamente verdadera, paralelamente, la negación de una frase desviada debería ser a su vez necesariamente no desviada. Si

César es un número primo (Carnap)

es una frase desviada, ¿no sería legítimo concluir que

César no es un número primo

es no desviada? Esta es, como veremos, una conclusión inducida. Pero sigue siendo verdad que nuestro principio necesita ser establecido. Lo que en cierto modo sólo puede hacerse inductivamente, demostrando su validez con respecto a cada tipo de figura empíricamente observado en poesía. Y aquí mantendremos, preferentemente, el mismo modelo de expresión (sintagma epitético), y, a ser posible, en los tres niveles, semántico, sintáctico y fónico, los mismos ejemplos analizados en *E. L. P.* En el nivel fónico, como veremos, las cosas son diferentes. La negación de la desviación no es desviada. Pero el resultado es prácticamente el mismo.

Comencemos, pues, por el tipo de desviación poéticamente más productivo, al que se había dado el nombre de «no-pertinencia». Se llama «no-pertinente» el epíteto que no concuerda semánticamente con el nombre. Ejemplo: *azules ángelus, blanca agonía* o *negros perfumes,* limitándonos sólo a los adjetivos de color. La no-pertinencia es sólo una especificación de la «ano-

malía semántica», fenómeno que Katz y Fodor explicaban por la violación de los «rasgos de selección» ligados a cada unidad léxica. Adoptaremos aquí, sin embargo, de acuerdo con la semántica generativa, una interpretación basada en el concepto de presuposición. Recordemos ante todo lo que hay que entender por este término.

Sea el célebre ejemplo de Collingwood:

X ha dejado de pegar a su mujer.

Se pueden distinguir en esta frase dos afirmaciones distintas:

1) X no pega a su mujer
2) X ha pegado a su mujer,

ya que, por definición, sólo puede dejar de hacerse una cosa si se ha hecho anteriormente.

Si ahora negamos la frase:

X no ha dejado de pegar a su mujer,

resulta que la negación afecta a 1), pero no a 2). Si X no ha dejado de pegar a su mujer, entonces es falso que no le pega actualmente, pero sigue siendo verdad que le ha pegado anteriormente. Llamaremos a 1) lo puesto, y a 2), lo presupuesto. Y podemos dar, a partir del experimento de la negación, la siguiente definición de la presuposición, que es de Strawson:

> Una expresión *a* presupone una expresión *b* si y sólo si, para que *a* sea verdadero o falso con respecto a un objeto X, es preciso que *b* sea verdadero con respecto a X.

Comentando esta definición, Searle escribe:

> Correlativamente a la noción de un predicado cualquiera, está la noción de categorías o de tipos de objeto con respecto a los cuales este predicado podría ser verdadero o falso. Por ejemplo, correspondiendo al predicado *es rojo* está la noción de objetos coloreados (o susceptibles de ser coloreados). *Es rojo* sólo puede aplicarse a objetos que tienen un color o que pueden tenerlo. Podemos (de una forma verdadera o falsa) predicar el término *rojo* a

> propósito de ventanas, pero no a propósito de números primos. Podríamos formular este punto diciendo que *es rojo* presupone *tiene un color...* [1].

Esta cita desarrolla la quinta regla del «acto de predicación», enunciada así por el autor: «X pertenece a una categoría o a un tipo tal que es lógicamente posible que P sea verdadero o falso con respecto a X». Podemos preguntarnos entonces cómo caracterizar la categoría o el tipo al que debe pertenecer el objeto X para que el predicado *es rojo* pueda serle lógicamente atribuido. ¿Diremos que se trata de la categoría «material»? Pero existen objetos materiales que no son coloreados, como los electrones, o el viento, lo que hace de *vent noir* (viento negro) (Mallarmé) una expresión semánticamente inaceptable. ¿Podemos entonces atenernos a una categoría como «visible», que supone a su vez una superficie que refleja la luz? Sea como fuere, repitamos que la poética no tiene autoridad para resolver tales problemas. Le basta con admitir, de acuerdo con la intuición, que *los números primos son rojos* es una frase semánticamente anómala. Y lo mismo ocurre con *azules ángelus.* La palabra *ángelus,* en efecto, tiene dos acepciones: 1) oración, 2) sonido de campanas. El contexto

> *Et du métal vivant sort en bleus angélus*
> [Y del metal vivo sale en azules ángelus]

muestra que se trata de tañidos de campanas, que no entran, evidentemente, en la categoría de los objetos visibles o susceptibles de ser coloreados. La expresión, pues, es semánticamente desviada, ya que su «presupuesto» —los sonidos son visibles— es falso.

El recurso a la noción de presuposición para dar cuenta de las anomalías semánticas ofrece, desde nuestro punto de vista, una ventaja considerable. La anomalía puede ser considerada, en efecto, como una contradicción entre lo «puesto» y lo «presupuesto». *Los ángelus son azules* es anómalo porque lo que se

[1] *Op. cit.,* pág. 176.

«pone» entra en contradicción con lo que se «presupone», *visible.* Ahora bien, en virtud del principio de Strawson, existe la misma contradicción al sustituir *azul* por su negación:

— ya sea léxica: *los ángelus son rojos* (o amarillos, verdes, etc.)
— o gramatical: *los ángelus no son azules.*

La contradicción es evidente en el primer caso. Lo es menos en el segundo. La frase *los ángelus no son azules* puede aparecer como literalmente verdadera. De hecho, sólo lo es si se da a la negación una acepción metalingüística como: no es posible aplicar el predicado *azules* al sujeto *ángelus.* Pero en su acepción lingüística, la negación, en virtud de la definición misma de la presuposición, acepta lo «presupuesto». Decir de un objeto que no tiene *tal color,* es decir que tiene *un* color, y *los ángelus tienen un color* es una frase anómala.

Por consiguiente, el principio *P → *P' queda validado en este caso de figura. La negación de la frase desviada es a su vez desviada. De ello resulta —y éste es el punto capital— que en el nivel de lo actual, *in praesentia,* el predicado escapa al principio estructural de oposición. Como el opuesto de *azul,* por ejemplo *rojo,* no es actualizable como predicado de ángelus, se puede decir que, en este nivel, azul no tiene opuesto. La «azulidad» se iguala entonces al campo semántico del color. Y lo mismo sucede con los opuestos de ángelus, es decir, con los otros tañidos de campanas, que, por la misma razón, no pueden recibir un adjetivo de color como predicado. Todo ocurre, por consiguiente, como si el ángelus fuera el único tañido de campana, y el azul, el único color del mundo. Totalización semántica, pues, que convierte la frase en la expresión de la totalidad del mundo.

Este proceso de totalización por negación de la negación puede ser verificado en todos los ejemplos. Así, de nuevo en Mallarmé:

Tout son col secouera cette blanche agonie.

Si el opuesto de *blanco* es *negro, esta negra agonía* presenta el mismo desvío y no puede, por tanto, actualizarse en el discurso.

Y es que entonces la blancura, liberada de su propia negación, queda sola en el mundo del color, como si, por consiguiente, toda agonía fuera blanca, y toda blancura, mortal.

La misma conclusión es aplicable a la negación sintáctica. Señalemos sólo que, para negar el epíteto, hay que transformarlo ante todo en frase relativa,

azules ángelus → *ángelus que son azules,*

y luego aplicar la transformación negativa:

ángelus que no son azules,

frase también desviada. Abramos un paréntesis. Esta doble transformación exigida por el epíteto para recibir la negación sintáctica explica quizá su vocación poética. Al menos para aquellos adjetivos que no tienen opuesto léxico, se puede decir que, en posición de epíteto, la negación no existe. El epíteto sería, pues, totalizante por sí mismo, y ésta sería la razón de la predilección que siempre ha mostrado por él la poesía.

Sin embargo, se puede transponer el mismo proceso sin cambio al adjetivo atributo. Supongamos la frase:

New York est une ville debout (Cocteau)
[Nueva York es una ciudad en pie],

desviada porque el predicado presupone *humano*. Si su opuesto léxico es *acostado*, la frase complementaria es desviada por la misma razón, ya que *en pie* y *acostado* tienen a *humano* como presupuesto común.

Todos los ejemplos de anomalía semántica que acaban de ser analizados pertenecen a la categoría de figuras que Radonvilliers llamaba «figuras de invención» por oposición a las «figuras de uso». Pues bien, esta última categoría plantea un problema. Al estar la relación significado-significante determinada por el uso, parece contradictorio llamar figura a lo que es usual. ¿Con qué derecho llamamos «figurado» a un sentido que ha entrado en el uso? Pongamos como ejemplo *idées noires*

(ideas negras). La palabra *noir* (negro) tiene dos sentidos; uno, que es el que aparece en *livre noir* (libro negro), *nuit noire* (noche negra), lo define así el diccionario: «se dice del color más oscuro y de los objetos que tienen este color». El segundo, que es el de *idées noires,* se define como: «triste, melancólico» («Petit Larousse»). En realidad, habría que decir «entristecedor» más que «triste», pero no importa. El problema consiste en saber por qué llamamos «literal» o «propio» al primer sentido y «figurado» al segundo. Si el criterio es el uso, ¿por qué esta jerarquía? ¿Acaso no es puramente diacrónica y, como tal, no pertinente? La expresión *idées noires* no presentaría entonces ningún grado de desviación y debería otorgársele el título de perfectamente gramatical. Es una concepción que yo mismo adopté en *E. L. P.* y sobre la que quisiera volver ahora. La figura de uso es el grado más bajo de la figuralidad, pero no su grado cero.

Hay un criterio de agramaticalidad sólido, por ser sintáctico. *Negro* tiene, efectivamente, el sentido de color en todas sus funciones. En cuanto adjetivo, ocupa dos funciones principales, epíteto y atributo. Pues bien, en francés,

> *Jacques a un livre noir* [J. tiene un libro negro]

y

> *Le livre de Jacques est noir* [El libro de J. es negro]

son igualmente aceptables.

Por el contrario,

> *Jacques a des idées noires*

es aceptable por ser usual, pero

> *Les idées de Jacques sont noires*

no es usual o lo es mucho menos.

Así pues, el sentido 1), literal, goza de total libertad semántica, cosa que no sucede con el sentido 2), figurado. Y podría-

mos señalar también que 1) acepta tanto el singular como el plural, lo que no ocurre con 2).

Jacques a une idée noire

no es usual. Por consiguiente, es posible aceptar como definición del sentido literal: el sentido que se mantiene en todas las distribuciones morfosintácticas del término; mientras que el sentido figurado, por el contrario, sería el que sólo existe en una forma, o, al menos, en una parte restringida de sus formas o de sus distribuciones.

A partir de esto, podemos llegar al punto esencial. La figura de uso tampoco acepta la negación. Y por eso conserva cierto grado de valor figural, es decir, como veremos luego, cierto tipo de sentido. No acepta, y vamos a probarlo, ni la negación léxica ni la negación sintáctica.

A *livre noir* se opone *livre blanc* (libro blanco), y, en su sentido —literal— de color, no hay término al que no se pueda aplicar legítimamente *noir* sin poderle aplicar *blanc*. Por el contrario, aunque *idées noires* ha entrado en el uso, *idées blanches* no. Si nos limitamos, por consiguiente, al nivel del uso, es decir, a expresiones que el locutor halla en su memoria y que el interlocutor descifra sin problemas, tenemos derecho a decir, puesto que a este nivel *idées blanches* no existe, que *idées noires* no tiene contrario. Aquí falla la estructura opositiva. El paradigma es rechazado por el sintagma. Y hay que señalar esto: los dos antónimos, *noir* y *blanc*, conocen la figuralidad usual. Pero no en el mismo contexto, ni en el mismo sentido. Se dice *nuit blanche* [«noche blanca» = noche en vela], pero esta expresión no es la negación de *nuit noire* [noche cerrada]. Del mismo modo, a *homme de peine* (peón) no se opone *fille de joie* [mujer alegre] [2].

Vemos ahora con claridad lo que constituye el rasgo pertinente de la figuralidad. La diferencia entre *idée triste* e *idée*

---

[2] Se comprobará que no hay regla de oposición que rija el uso figural de los términos de color en estas expresiones usuales francesas: «*Voir rouge, peur bleue, rire jaune, langue verte, faire grise mine, voir la vie en rose*».

noire no es la diferencia entre lo abstracto y lo concreto, como suponía la antigua retórica. Es la diferencia entre lo oponible y lo inoponible. Lo que distingue a la figura de la no-figura es la oponibilidad o, si puede decirse así, la «negabilidad». Se puede negar *el hombre es malo,* pero no *el hombre es un lobo,* porque no hay animal que simbolice la bondad como el lobo la maldad.

En lo que se refiere a la negación sintáctica, la prueba es menos clara. Pero sigue siendo concluyente. Es usual una frase como *X a des idées noires,* pero no lo es su negación: *X n'a pas d'idées noires.* Tal frase, si existiera, sólo podría funcionar como negación de la expresión positiva correspondiente. Lo mismo ocurre con *X no es un lobo,* que difícilmente se imagina en boca de un locutor a no ser para invalidar la misma expresión en su forma afirmativa.

Las figuras de uso son, pues, anómalas, y no se las puede considerar como no-figuras. Pero hay que distinguir entonces grados de desvío, y considerar la figura usual no como el grado cero, sino como el grado inferior de la figuralidad. Esto queda confirmado por la prueba de negación. Como hemos visto, la forma *X n'a pas d'idées noires* puede darse en la lengua, aunque sólo sea secundaria. Es preciso en este campo, como sin duda en todos los que tienen por objeto la realidad humana, revocar la ley del todo o nada. Existen, como ha demostrado Chomsky, grados de gramaticalidad a los que corresponden, en el orden inverso, grados de figuralidad. La intuición lo confirma. El «efecto» de una figura usual como *idées noires,* sin ser nulo, es indudablemente de fuerza inferior a la producida por la creatividad lingüística que cambia las reglas (la «rules-changing creativity» de Chomsky), sin recibir por ello la garantía del uso. Comparamos, en este sentido,

Pierre a des idées noires

con

Et les serpents géants dévorés des punaises
choient des arbres tordus, avec des noirs parfums

(Rimbaud)

[Y las serpientes gigantes devoradas por chinches
caen de los árboles retorcidos, con negros perfumes].

Hay casos, sin embargo, en que el efecto es realmente nulo. Son las «imágenes muertas» de Bally, como

le soleil se lève [el sol sale]

o

il court un danger [corre un peligro][3].

Fontanier denominaba «catacresis» a estas expresiones de las que se dice que son «obligadas» porque no hay otro término para expresar su significado. Como tales, son no-figuras. Pues bien, es significativo que tales expresiones acepten sin restricción la negación.

Le soleil n'est pas encore levé [el sol no ha salido aún]

o

il ne court pas grand danger [no corre gran peligro]

son frases tan usuales como sus opuestas. Sería fácil multiplicar los ejemplos.

A propósito de la expresión

*le malade baisse** [el enfermo empeora],

Bally declara que «esta imagen no está muerta, como en el caso de la expresión: el valor del dinero ha bajado». Pero la explicación de la diferencia que propone es pura petición de principio. Escribe:

> En *le malade baisse,* el cuadro que se presenta a mi imaginación está borroso; ya no lo reconstituyo, o bien varias imágenes embrionarias avanzan hacia el centro de la conciencia sin que ninguna llegue a él; pero se produce una impresión, se tiene el vago sentimiento de una imagen; es una especie de residuo afectivo, que salva la imagen y le impide hundirse en la abstracción[4].

---

[3] *Traité de stylistique,* 1, pág. 195.

* Propiamente, «el enfermo baja» (N. de la T.).

[4] *Traité de stylistique,* pág. 194.

Incluso si admitimos la validez de esta descripción introspectiva, es preciso que nos preguntemos por qué es así en un caso y no en el otro. Ahora bien, esta cuestión propiamente lingüística, Bally no se la plantea. Se limita a hacer constar, en suma, que en *le malade baisse* la expresión no está muerta porque está psicológicamente viva. Sin embargo, el ejemplo sigue siendo interesante. Tenemos dos empleos del mismo término *baisser*, con dos efectos diferentes, en este último caso débil pero real, en el otro nulo. ¿De dónde viene la diferencia? La relación con las expresiones opositivas es una vez más esclarecedora.

> *La valeur de l'argent a baissé* [el valor del dinero ha bajado]

admite la oposición léxica:

> *a monté* [ha subido]

y sintáctica:

> *n'a pas baissé* [no ha bajado].

En cambio, difícilmente diremos *le malade n'a pas baissé*, y seguro que no diremos, para expresar que está mejor:

> *le malade a monté* [el enfermo ha subido].

La negación léxica parece desempeñar un papel preponderante si observamos que las no-figuras funcionan generalmente por parejas de opuestos. Así:

lever de soleil	vs	*coucher de soleil*
idée claire	vs	*idée obscure*
esprit large	vs	*esprit étroit*
couleur chaude	vs	*couleur froide**.

Esto permite relativizar la identidad «norma = uso», y enunciar el principio siguiente: la usualidad sólo puede normalizar una

* Amanecer vs atardecer / idea clara vs idea oscura / espíritu amplio vs espíritu estrecho / color cálido vs color frío.

expresión si afecta de igual modo a su negación. Más aún: una expresión sólo es plenamente usual si su negación también lo es [5].

Podemos, a fin de cuentas, distinguir los grados de la figuralidad según dos factores diferentes. El primero es la existencia o la ausencia de un rasgo común al menos entre los dos términos asociados; y, de manera accesoria, del carácter, dominante o no, de este rasgo. El segundo es el carácter usual o no de la figura. Los dos factores pueden darse conjuntamente. En

cet homme est un renard [este hombre es un zorro],

tenemos la usualidad y también el rasgo común —y dominante— «astuto». Este tropo puede entonces analizarse legítimamente como una sinécdoque en que el todo semántico representa a la parte [6]. Pero también pueden estar separados. En

nuit blanche [noche en vela],

es difícil encontrar en el sentido de *blanche* algo equivalente a «sin sueño», y sólo la usualidad permite la descodificación mediante la sustitución de un sentido por el otro. Si, por el contrario, la figura reúne los grados altos de las dos escalas, la sustitución ya no es posible. Y, al mismo tiempo, la oposición queda prohibida. Tenemos entonces la figuralidad poética.

La retórica había visto, por lo demás, esta diferencia de grado, ya que distinguía entre figuras «próximas» y «alejadas». Para acabar proscribiendo las segundas. Afortunadamente, la poesía no obedeció. En conjunto, siguió el precepto de André Breton: «Para mí, la imagen más fuerte es la que representa el grado de arbitrariedad más elevado». Retengamos de pasada esta característica nueva de la imagen, la fuerza, que hallaremos

---

[5] El criterio de la negación permite revalorizar el concepto de polisemia. Una decisión puede ser justa o injusta. Una suma no puede ser injusta. Así, pues, de los dos sentidos del término, «equitativo» y «exacto», el primero es privilegiado.

[6] O, de manera más exacta, como la intersección de dos sinécdoques, según el análisis del grupo de Lieja, *Rhétorique générale*, cap. IV.

de nuevo en el capítulo siguiente. Lo que importa aquí es que depende, según Breton, del acercamiento «arbitrario» de dos significados, es decir, de significados que no tienen ningún rasgo semántico común. Esto bloquea toda tentativa de reducción tropológica de la anomalía y, al mismo tiempo, del proceso de negación complementaria.

Trataré más brevemente de la figura que he llamado «inconsecuencia»[7], y que es una forma emparentada con la anterior. Se designa como «inconsecuencia» la ausencia aparente de todo lazo lógico-semántico entre términos o sintagmas coordinados. La coherencia de un texto es una noción intuitiva innegable, pero su fundamento lingüístico plantea un problema todavía no resuelto. No discutiremos aquí de esto. Bastará con hacer justicia a la percepción intuitiva de una diferencia en las expresiones siguientes, de Rimbaud:

**Draps noirs et orgues*	[Paños negros y órganos
Eclairs et tonnerre	Relámpagos y trueno
Montez et roulez	Subid y rodad
**Eaux et tristesse.*	Aguas y tristeza].

Las expresiones marcadas con asterisco, a diferencia de las otras, resultan un tanto extrañas. Reúnen con un término de coordinación palabras cuyo emparejamiento parece sorprendente. Sin duda porque no pertenecen a la misma categoría semántica, lo que nos remite al caso de la no-pertinencia. La relación coordinativa parece presuponer una categoría común a los términos que une. De ahí la rareza de una frase corriente:

**Pierre est blond et triste*
[Pedro es rubio y triste].

Digamos, utilizando la terminología de Greimas[8], que los dos términos no son «isótopos», ya que uno depende de la «exteroceptividad» y el otro de la «interoceptividad». Semejante expresión sólo podría reducir su inconsecuencia en una versión bas-

7 Véase *E. L. P.*, cap. V.
8 *Sémantique structurale*, pág. 106.

tante particular, digamos un tanto romántica, en la que estos términos remitirían al joven héroe de triste y melancólica belleza. Pero entonces las palabras han cambiado de tipo de sentido, lo que nos lleva a otra cuestión. Además, sería fácil acentuar la inconsecuencia describiendo a este mismo Pedro como, por ejemplo, *rubio, tartamudo y masón,* ya que el efecto producido por la inesperada reunión de caracteres tan dispares rayaría francamente en lo cómico.

Pues bien, es evidente que, si dicha expresión es anormal, sus dos negaciones lo son también:

Pedro es moreno y alegre

y

Pedro no es ni rubio ni triste

son expresiones inconsecuentes y, como tales, inaceptables [9].

Así, en estos dos tipos de figuras que son la no-pertinencia y la inconsecuencia, se verifica el principio de transferencia desviacional. La negación de una frase desviada es también desviada y, en este sentido, no existe. Desde un punto de vista estrictamente lingüístico, tenemos derecho a concluir que una expresión no-pertinente o inconsecuente no tiene negación. Sin embargo, aquí puede plantearse una objeción, o al menos podemos hacernos una pregunta, sin comprometer por ello el modelo con la respuesta que se le va a dar.

La cuestión es de orden psico-lingüístico. Se trata de saber si una expresión prohibida es una expresión imposible. En cierto sentido, sería paradójico afirmarlo, ya que la expresión poética prueba con su propia desviación la posibilidad de producirla. Si el receptor se halla en presencia de *ángelus azul,* ¿por qué no podría generar, sobre este modelo, *ángelus rojo*?

---

[9] Es Rimbaud, como señalé en *E. L. P.*, pág. 176, quien parece haber hecho de la inconsecuencia una regla del lenguaje poético. Lo confirma T. Todorov: «Las *Iluminaciones* han erigido la discontinuidad en regla fundamental» (*Les Genres du discours,* pág. 210), y lo apoya la idea dominante de *E. L. P.*, según la cual el código de la poesía es el anticódigo de la no-poesía.

A esto, según parece, podemos responder que las dos expresiones no son del mismo nivel. Una se presenta explícitamente ante el receptor. Su actualización es real. La otra debe ser producida implícitamente. La hipótesis es, entonces, que el lenguaje implícito obedece mecánicamente a las leyes del lenguaje. Hipótesis, como vemos, poco arriesgada. Su interés es que permite pasar a la experimentación. Si la negación implícita de una expresión dada se produce como respuesta automática a un estímulo, podríamos pedir a algunas personas que contestaran a la consigna «¿qué es lo contrario de...?», a partir de dos grupos de estímulos: I) desviados, II) no desviados. La medida del tiempo de reacción (T. R.) traduciría la mayor o menor disponibilidad de la respuesta y la predicción es que el T. R. será significativamente más largo en el grupo I que en el grupo II. Poniendo un ejemplo, los sujetos responderán, conforme a la consigna, más rápidamente *libro blanco* ante *libro negro* que *perfumes blancos* ante *perfumes negros*[10]. Se puede realizar el mismo tipo de experimento con respecto a los otros tipos de figuras que vamos a estudiar seguidamente. Y el valor del T. R. podría entonces constituir, además, una medida comparativa de las diferentes figuras entre sí y quizá validar la jerarquía establecida por la intuición entre el relativo poder de poetización de dichas figuras.

Un segundo tipo de figura ha sido ya estudiado en *E. L. P.* con el nombre de «redundancia». Supongamos los sintagmas epitéticos siguientes:

> *azur bleu* [azur azul]
> *vieilles vieilleries* [antiguas antiguallas],

tomados respectivamente de estos dos versos:

> *Et sa bouche fiévreuse et d'azur bleu vorace* (Mallarmé)
> [Y su boca febril de azur azul voraz]

---

[10] Yo he llevado a cabo tan sólo algunos sondeos. En general, han coincidido con las predicciones. Pero estos resultados tienen un simple valor de indicio. Habría que profundizar en ellos; pero ésta es tarea de los especialistas de la experimentación psicolingüística.

> *Tout plein c'est un fouillis de vieilles vieilleries* (Rimbaud)
> [Todo lleno es un revoltijo de antiguas antiguallas].

El epíteto no-pertinente ha sido estudiado más atrás como predicado. Pero sabemos que esta función cualitativa está subordinada, en el caso del epíteto, a una función cuantitativa, que lo distingue del atributo y de la aposición. Recordémoslo una vez más. En posición epitética, el adjetivo se asigna sólo a una parte de la extensión del nombre, y determina así una subclase de la clase nominal. El triángulo rectángulo constituye una subclase de la clase de los triángulos. Pero, para que esto ocurra, se requieren dos condiciones semánticas. Es preciso que el adjetivo sea aplicable:

1) a una parte, al menos, de los miembros de la clase;
2) a una parte, como máximo, de los miembros de esta clase.

El epíteto es no-pertinente si no cumple la condición *1)* (*triángulo cuadrilátero*). Es redundante si no obedece a la condición *2)* (*triángulo trilátero*). No-pertinencia y redundancia son, pues, dos desvíos de sentido inverso. Si es no-pertinente, el epíteto no se aplica a ninguno; si es redundante, se aplica a todos. Pero el resultado es el mismo: en ambos casos, la expresión escapa al principio de negación. Lo hemos visto en el primer tipo. Examinemos ahora el segundo.

En la definición que el diccionario da de la palabra francesa *azur*, el rasgo *azul* entra como constituyente. Si se conmuta el término por su definición:

> *un beau bleu clair* («Petit Robert») [un hermoso azul claro],

la expresión resulta:

> *un beau bleu clair bleu* [un hermoso azul claro azul].

Expresión perfectamente redundante. En cuanto tal, de igual modo que la no-pertinente, no soporta la negación.

Limitemos aquí el examen a la negación léxica. Una vez más, para simplificar, consideremos *rouge* (rojo) como el opuesto de *bleu* (azul). La conmutación da:

un beau bleu clair rouge,

y volvemos a caer en el caso anterior. La negación de la redundancia es una no-pertinencia. En cuanto al segundo ejemplo, su redundancia es aún más flagrante a causa del parentesco morfológico de los dos constituyentes, *vieille* y *vieillerie.* Y lo mismo ocurre con la negación *jeune vieillerie,* que constituye un oxímoro, forma extrema de la no-pertinencia.

También la redundancia admite grados. Los dos ejemplos que acabamos de citar son su grado alto. Por esta razón, sin duda, sólo los encontramos en una época tardía de la poesía francesa, en la que sin embargo abundan. Citemos estos dos versos de Mallarmé:

Et, force du silence et des noires ténèbres
Tout rentre également en l'ancien passé
[Y, fuerza del silencio y de las negras tinieblas
todo vuelve igualmente al antiguo pasado],

en los que hallamos dos expresiones epitéticas cuyos predicados *noires* [negras] y *ancien* [antiguo] repiten un carácter definicional de sus sujetos respectivos, *ténèbres* [tinieblas] y *passé* [pasado]. Y este bello ejemplo de Aragon: *fleuve liquide* [río líquido].

En cambio, en los textos anteriores, si el epíteto redundante es frecuente, lo es siempre bajo una forma que podemos considerar como un grado más débil del desvío. Así, en:

La verte émeraude a couronné sa tête (Vigny)
[La verde esmeralda coronó su cabeza],

o en:

Et sur elle courbé l'ardent Impérator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
Toute une mer immense où fuyaient des galères * (Heredia)

* [Y sobre ella inclinado el ardiente Imperator / vio en sus rasgados ojos estrellados de puntos de oro / toda una mar inmensa por donde huían galeras].

se pueden considerar las expresiones *verte émeraude* y *mer immense* como redundantes, pero ¿por la misma razón que en los ejemplos anteriores?

Aquí vuelve a surgir el problema de la diferencia entre lo semántico y lo enciclopédico. Incluso dentro de estas categorías, se pueden introducir matices. El color verde, en efecto, es un rasgo definicional de la esmeralda, puesto que constituye su único carácter diferencial en el seno de la clase de las piedras preciosas.

Sería difícil admitir que comprendemos el sentido de la palabra francesa *émeraude* si no sabemos que designa una piedra verde. Y por esto la negación *émeraude rouge* es desviada. Pero es cierto que la anomalía no es tan evidente como la de *azur rouge*. La diferencia estriba sin duda en el hecho de que la palabra «émeraude» designa un objeto concreto, constituido por propiedades invariantes pero diversas, cuya asociación se muestra, como tal, contingente. Una esmeralda roja no es inconcebible, y podría ser descubierta algún día como se descubrió el cisne negro. La desviación de la expresión aparece, pues, como dada de hecho y no de derecho. No parece, por esta razón, semánticamente prohibida. Pero el análisis tendrá que volver sobre este importante problema.

¿Qué diremos de la inmensidad del mar? ¿Rasgo definicional? Sí, si la extensión es el rasgo pertinente de la oposición mar-lago (existen lagos salados). Pero la extensión es un continuum cuyas fronteras son difíciles de precisar. Hay, además, lagos (el lago Superior) más grandes que mares (el mar Muerto). Es cierto que la redundancia se refuerza con el uso. *Mer immense* es un cliché, citado por Grevisse como ejemplo de «epíteto de naturaleza». Heredia sólo pudo utilizarlo inscribiéndolo en una expresión también desviada: *toute une mer* (toda una mar). Lo que constituye, por lo demás, un procedimiento figural generalizado. Volvemos a hallarlo en el nivel de la no-pertinencia. Un buen ejemplo es el de *voix d'or* (voz de oro), expresión trasnochada, revitalizada sin embargo por un adjetivo no-pertinente que se añade al complemento:

Soudain, tournant vers moi son regard émouvant:
«Quel fut ton plus beau jour?» fit sa voix d'or vivant
(Verlaine)

[De pronto, volviendo hacia mí su mirada conmovedora:
«¿Cuál fue tu más bello día?» dijo su voz de oro vivo].

La misma expresión, *sa voix d'or vivant,* acumula las dos figuras. Pero se trata de un tipo de redundancia diferente del anterior. Hay, en efecto, dos modalidades de redundancia epitética, según que el adjetivo determine a un individuo o a una clase. Sólo la clase posee una extensión susceptible de dividirse. El individuo, por definición, es indivisible, y, en cuanto tal, no puede aceptar una determinación extensiva suplementaria. Si tal determinación viene dada por el texto, se transforma por ello en desviada por redundancia. Este es el caso de *sa voix,* donde, habiendo sido marcada por el posesivo la unicidad del referente, el sintagma epitético *d'or vivant* ya no puede cumplir su función restrictiva.

A la misma modalidad pertenece el epíteto que la retórica clásica llamaba «epíteto de naturaleza», como *Andrómaca de brazos blancos* o *Héctor el domador de caballos.* La redundancia no proviene aquí de la repetición incansable de la misma notación en el texto homérico. La repetición, volveremos sobre ello, es redundancia sintagmática, diferente de ésta, que aparece desde su primera manifestación y se constituye como desvío paradigmático.

El nombre propio designa a un individuo y no puede, por lo tanto, aceptar epítetos. Salvo si se deja dividir según su dimensión espacial (*América del Norte* vs *América del Sur*) o temporal (*la Roma antigua* vs *la Roma moderna*). Sólo la ausencia de una Palmira moderna asegura la redundancia del epíteto *antique* en:

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre (Baudelaire)
[Pero las joyas perdidas de la antigua Palmira].

Y, con este único ejemplo, se mide la relatividad del desvío según el saber del lector. ¿Es posible basar la figura en un

saber común a la comunidad lingüística, como en el caso de la esmeralda verde? La lectura, en este caso, depende de una especie de dialecto cultural y, al mismo tiempo, pone de relieve cierto aspecto elitista de la poesía.

Este carácter queda más claro aún en el ejemplo:

La blanche Ophélia flotte comme un grand lys
[La blanca Ofelia flota como gran azucena].

El carácter redundante del nombre propio es su capacidad indefinida de homonimia. Para asegurar la redundancia del epíteto, es necesario que Ophélia designe a una sola y misma persona, y que no exista una Ofelia negra como hay una Isolda negra frente a la blanca. Aquí interviene el fenómeno de intertextualidad. El texto remite a otro texto, el «Hamlet» de Shakespeare, en que el lector debe saber que no existe más que un solo personaje con este nombre. Entonces y sólo entonces existe la figuralidad. Para darse cuenta de ello, basta, en efecto, con imaginarse un universo del discurso donde se incluyeran dos muchachas con el mismo nombre y de distinto color. En cuanto que en dicho universo la blanca Ofelia no tiene opuesto, la blancura está totalizada en el campo semántico y se convierte, hablando propiamente, en epíteto de naturaleza, es decir, de esencia. Como si la blancura equivaliese a la Ofelidad, como si toda muchacha fuese blanca, y toda blancura, virginal. Efecto que da más fuerza al comparante de la comparación, la azucena, que es la flor blanca por excelencia. Pero esto es tocar prematuramente el eje sintagmático del lenguaje poético.

Terminemos este análisis de las dos figuras, no-pertinencia y redundancia, con esta observación. Todos los ejemplos dados pertenecen a una misma forma, el sintagma epitético. Pero se puede generalizar y mostrar que lo que es cierto del epíteto también lo es del atributo. Con una diferencia, no obstante, entre las dos figuras. La no-pertinencia es, en efecto, la misma, esté el adjetivo en posición de epíteto o de atributo, ya que sólo es no-pertinente en su función predicativa. La expresión *este perfume es negro* es anómala por las mismas razones que *per-*

fume negro, y también sus negaciones respectivas. *Este perfume es blanco* constituye el mismo tipo de desvío que *un perfume blanco.*

El caso de la redundancia es diferente. El atributo redundante no es desviado por las mismas razones que el epíteto, y existe una diferencia lingüística radical entre *l'azur bleu* y *l'azur est bleu.* En el primer caso, la función restrictiva del epíteto no puede efectuarse, ya que la expresión designa a la vez la parte y el todo. En el segundo, no hay nada de eso. *L'azur est bleu* es normal en el nivel del enunciado, y sólo puede ser desviado si entra en juego la enunciación. La «ley de informatividad» que proscribe las tautologías, truismos o pleonasmos, atañe a la enunciación. Lo hemos visto ya y volveremos sobre ello. Pero tenemos la ocasión de probar la universalidad de nuestro principio mostrando que se aplica también a este nivel. Por la evidente razón de que la negación de una redundancia enunciativa es a su vez redundante. El ejemplo de la tautología es flagrante. Si *A es A* es tautológico, *no-a no es no-A* lo es igualmente. La misma ley de informatividad que prohibe el enunciado *el triángulo es trilátero* prohibe su complementario, *el círculo no es trilátero.* Ninguna de las dos expresiones proporciona información y las dos, por lo tanto, son redundantes por el mismo motivo.

La profunda identidad de las dos figuras queda precisamente atestiguada por la complementariedad de sus negaciones respectivas. En efecto, si consideramos sólo sus formas exteriores, la negación de una no-pertinencia epitética es una redundancia y la negación de una redundancia es una no-pertinencia. Esto facilita un criterio de distinción entre las dos formas o grados de desviación que son la no-pertinencia y el oxímoro [11]. En el primer caso, la incompatibilidad actúa entre «presupuestos». Como en *perfume negro.* Pero entonces, la negación es también una no-pertinencia: *perfume blanco.* En el segundo, la incom-

---

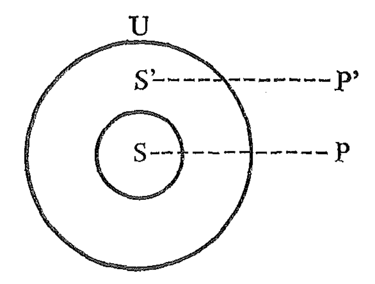
11 Llamado también «paradojismo» (*paradoxisme*) por Fontanier, se define como artificio del lenguaje por el cual llegan a relacionarse y combinarse ideas o palabras normalmente opuestas y contradictorias entre sí. *Les Figures du discours,* pág. 137.

patibilidad actúa entre rasgos «puestos». Como en *oscura claridad*. Pero, entonces, la negación es una redundancia: *clara claridad*.

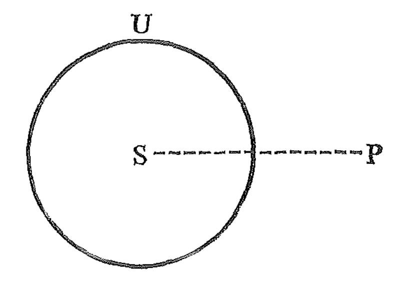
* * *

Según Strawson, la proposición resuelve una tensión entre la universalidad del predicado y la particularidad del referente. Análisis que sólo es cierto para la frase gramatical. Con la desviación, la particularización referencial queda desestimada, y la frase recobra su dimensión universal. Esto pueden ilustrarlo los dos esquemas siguientes:

1) *prosa*



2) *poesía*



La poesía es totalización de la predicación, mientras que la prosa es su partición. Este es el rasgo estructural pertinente de la diferencia poesía / prosa.

* * *

En la primera parte de este análisis (*E. L. P.*, cap. X), se estudió un tipo de figura no descubierto hasta entonces. Se trata de las formas llamadas «shifters», como *yo, aquí, mañana,* etcétera, que sólo pueden cumplir su función referencial refiriéndose a la instancia de la enunciación. Instancia proporcionada en el lenguaje oral por la presencia física de la locución. En el lenguaje escrito, en que falta ese punto de referencia situacional, ésta debe ser relevada por las indicaciones internas del enunciado. Por ejemplo, la fecha o la firma del texto epistolar. Si estas indicaciones faltan también, el *shifter* adolecerá de incapacidad referencial.

Y como la mejor manera de apoyar la validez de una teoría es demostrar que los contraejemplos no son en verdad tales, elegiré deliberadamente dos expresiones que se me han citado como contraejemplos.

En primer lugar:

Aujourd'hui, maman est morte
[Hoy ha muerto mamá].

Es cierto que, en un primer análisis, esta frase puede parecer figuralmente inocente. Lo sería, en efecto, en una comunicación oral o incluso en una carta fechada y firmada. Pero perdería, al mismo tiempo, todo su carácter de literariedad. Constituye, en realidad, la primera frase de una novela, *L'Etranger* de Camus, y su inscripción en este lugar la hace tres veces desviada.

Pasemos por alto la figura constituida por el empleo del «passé composé» en un relato marcado literariamente. La frase contiene además otras dos figuras, ligadas a los dos *shifters*: *aujourd'hui* y *maman.* Al no estar identificados el tiempo de la enunciación ni la persona del enunciador, los dos términos son

incapaces de cumplir su función referencial y pueden, por consiguiente, ser legítimamente tachados de agramaticales. En ausencia de toda indicación sobre el tiempo de la enunciación, *hoy* designa contradictoriamente cierto día y cualquier día. Y, del mismo modo, *mamá,* madre de un locutor no identificado, remite a una persona a la vez cualquiera y determinada. Estrategia deliberadamente perversa del lenguaje con vistas a obtener siempre el mismo resultado. A *hoy* no se le puede oponer ningún otro día; a *mamá,* ninguna otra persona. Así queda asegurada la totalización de la predicación. *Hoy ha muerto mamá* asigna normalmente el predicado a una zona del espacio-tiempo dos veces localizada. La carencia referencial suprime la doble limitación. La muerte ha alcanzado a la única persona del mundo en este único día del mundo.

El segundo ejemplo está tomado de la traducción francesa del *Cantar de los Cantares* (Biblia de Jerusalén):

> *Viens, mon Bien-aimé,*
> *Allons aux champs.*
> *Nous passerons la nuit dans les villages* *.

Mi interlocutor, en este caso, señalaba el artículo determinante *les* del sintagma *dans les villages* como origen de lo que él llamaba «un efecto de ilimitación». Feliz coincidencia. La ilimitación es otro nombre de lo que yo he llamado totalización. Pero lo que aquí importa es reconocer que dicho efecto no es producido por el artículo determinante en sí sino por su uso indebido. Para convencerse de ello basta con remitirse a cualquier frase en que este artículo se emplee normalmente. Ya sea genérico o específico, el artículo no produce ningún efecto de ilimitación, y, para abolirlo en este texto, bastaría con producir la referencia ausente como se quiera: *Nous passerons la nuit dans les villages indiqués.* El artículo sólo produce su efecto en ausencia de toda referencia contextual. A falta de segmento antecedente o consecuente con relación al cual el artículo de-

* Ven, amado mío, / salgamos al campo. / Pasaremos la noche en las aldeas.

terminante pueda cumplir su función anafórica, sería el indefinido el que habría debido ocupar su puesto. Pero la frase: *nous passerons la nuit dans des villages* habría perdido, al mismo tiempo, no sólo su desviación, sino también su efecto.

La oposición determinante/indefinido está profundamente inscrita en la gramática del francés, en la medida en que el sujeto nominal exige la presencia del artículo. Cada vez que el locutor se refiere a un individuo, tiene que especificar si es identificable o no identificable. La estrategia desviacional, en este caso, consiste en presentar a la vez el objeto como identificable y no identificable. Un ejemplo más:

> *Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne*
> (Lamartine)
> [Con frecuencia en la montaña, a la sombra del viejo roble].

¿Qué montaña y qué roble? El contexto no lo dice, y es el artículo indefinido el que habría debido figurar aquí. Sin embargo, bastaría con operar la conmutación:

> *Souvent sur une montagne, à l'ombre d'un vieux chêne*
> [Con frecuencia en una montaña, a la sombra de un viejo roble]

para medir, por la pérdida de poeticidad, la eficacia poética de un simple artículo [12].

El mismo paradigma rige en francés el sistema de los pronombres, cuya tradicional clasificación en personales, posesivos, demostrativos, indefinidos, oculta la oposición subyacente entre definidos e indefinidos, según que los pronombres remitan o no a un término identificable. Existe, en el estilo moderno de la narración, una figura, desgastada, que transgrede la ley del sistema: el relato se inicia con un pronombre definido: *Il ouvrit*

---

[12] El empleo del determinante para designar seres indeterminados parece sistemático en Rimbaud, como indica Todorov: *Les pierres précieuses* [las piedras preciosas], *les fleurs* [las flores], *la grande rue* [la gran calle], etc. «Rimbaud no parece advertir esta indeterminación y sigue empleando el artículo determinante para introducirlos como si nada sucediera», *Op. cit.*, pág. 210.

la porte... [Él abrió la puerta]. La identificación suele venir luego, pero, mientras tanto, el efecto dura.

El simple uso del nombre propio puede constituir también el objeto de una estrategia figural. El nombre propio es el identificador por excelencia, pero con la condición de que su referente sea conocido por el destinatario. Sin lo cual, en el lenguaje escrito, necesita un contexto presentativo. «...En una novela, el nombre del personaje va acompañado al principio por su 'definición'» [13]. Pero la regla sólo se respeta en la novela clásica, que asocia ritualmente a la primera aparición del nombre un «retrato» físico, moral y social:

> *Eugène de Rastignac avait un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, des yeux bleus* (Balzac)
>
> [Eugène de Rastignac tenía un rostro totalmente meridional, tez blanca, cabello negro, ojos azules].

Pero la primera frase de *La Condition humaine* es:

> *Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire?*
>
> [¿Intentaría Tchen levantar el mosquitero?).

No sigue la presentación. El personaje es nombrado, pero continúa siendo desconocido. Y toda la figuralidad de los *shifters*, pronombres o nombres propios, tiene esta única función: reducir lo conocido a desconocido. Es el proceso inverso al atribuido clásicamente a la ciencia. Y esta oposición no se debe al azar. Por no ser reconocido como *tal*, el referente ya no puede oponerse a *tal otro*. El nombre propio, en este caso, no tiene contrario.

* * *

La existencia de la sintaxis como nivel autónomo del lenguaje se discute hoy en día. La gramática transformacional la acepta; la semántica generativa la rechaza. Sin tomar partido en cuanto al fondo, adoptaremos la primera actitud por simple

---

13 J. Dubois, *Op. cit.*, pág. 158.

comodidad taxonómica, imitando a la retórica clásica, que distinguía las «figuras de significación» (los tropos) de las «figuras de construcción o de sintaxis» [14].

Entre estas figuras, consideremos la «inversión» o transgresión de la regla que fija la posición de los términos en la cadena lineal. En una lengua como el francés, esta posición está imperativamente fijada por reglas. Así, la frase

Pierre a toujours été mal compris
[Pedro ha sido siempre mal comprendido]

es gramatical, mientras que las frases

Pierre a mal été toujours compris,
Pierre a été mal toujours compris

no lo son, residiendo la diferencia sólo en la *posición de los adverbios* [15].

En *E. L. P.* (cap. VI), por razones puramente prácticas, sólo se estudió un tipo particular de inversión: la del adjetivo (epíteto). Es cierto que, en francés, las obligaciones que se refieren al lugar del epíteto no son universales. Hay adjetivos que normalmente se anteponen (*vieux, beau, long,* etc.). Escasos en número, son arcaísmos, restos de la lengua antigua, que tendía a la anteposición, y deben sin duda la supervivencia de su posición a su doble carácter de brevedad y de usualidad. Hay otra clase de adjetivos [16], normalmente pospuestos, que toleran la inversión, pero que cambian de sentido al cambiar de lugar. «Sin que sea posible indicar una regla fija con valor de ley,

---

[14] Fontanier distingue construcción y sintaxis. «Hay reglas generales de *sintaxis* comunes a todas las lenguas, y estas reglas generales no impiden que cada lengua tenga una *construcción* particular, con frecuencia totalmente opuesta a la de otra lengua», *Op. cit.,* pág. 283. Nos preguntamos si no estaría pensando aquí en algo como estructura profunda y estructura superficial.

[15] Ejemplo de N. Ruwet, *Op. cit.,* pág. 196. La simple obligación posicional basta para distinguir dos clases de adverbios que se han confundido hasta ahora.

[16] Unos cuarenta, según Le Bidois, *Op. cit.,* pág. 82.

parece que la mayor parte de estos adjetivos conservan su sentido propio cuando están colocados detrás del nombre, y toman un sentido derivado o figurado cuando le preceden»[17]. Como prueba, podemos invocar de nuevo aquí los hechos distribucionales. *Pauvre* (pobre) significa «de poca fortuna», a la vez en función de epíteto y en función de atributo. Significa «digno de lástima» sólo en primera posición. Así, pues, podemos considerar la anteposición como una figura de uso sintáctica. Pero observemos aquí que el cambio sintáctico acarrea un cambio semántico, signo de la profunda solidaridad de los dos niveles.

Salvo excepciones ya citadas, la regla de la sintaxis francesa es la posposición del epíteto. Esto es particularmente cierto para los adjetivos que designan propiedades físicas, como los adjetivos de color. Ningún locutor francés aceptaría sin sorpresa una frase como:

> *elle a mis sa noire robe et ses bleus souliers* [se ha puesto su negro vestido y sus azules zapatos].

Ahora bien, en el corpus poético, la tendencia es la inversa. Citemos estos ejemplos de Mallarmé:

un noir vent
du blanc couple
tes noirs mensonges
une blanche nue
ce blanc flamboiement
en bleus angélus
le rouge lever
le blond torrent,
etc. *

Y entonces se vuelve a plantear la cuestión de la funcionalidad figural. ¿Por qué la inversión? ¿Por qué adoptar el orden A. N.

---

[17] Le Bidois, *ibid.*

* un negro viento / de la blanca pareja / tus negras mentiras / una blanca nube / este blanco resplandor / en azules ángelus / el rojo amanecer / el rubio torrente / etc.

donde la regla impone N. A.? A menudo se invocan motivos prosódicos. Para convencerse de lo contrario, basta con apelar al siguiente poema en prosa:

> *Et, à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes...* (Rimbaud)
>
> [Y al alba, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades...].

Dos inversiones en una frase libre de toda obligación versificacional. ¿Por qué no, entonces, *patience ardente* y *villes splendides*? Sentimos inmediatamente que el texto perdería con ello. Pero este déficit tiene que ser explicado.

El uso autoriza, como hemos dicho, que ciertos adjetivos cambien de lugar, pero cambiando de sentido. Así,

> *un pauvre homme* [un pobre hombre]

no es

> *un homme pauvre* [un hombre pobre],

igual que

> *un sale gosse* [un niño malo]

no es

> *un gosse sale* [un niño sucio].

Antepuesto, el adjetivo toma un «sentido figurado», dice la gramática, mientras que en su posición normal conserva el sentido propio. Esto prueba claramente qué falaz es la distinción de las figuras en tropos y no-tropos. La inversión es no-tropo por ser una figura sintáctica. Pero, al cambiar de sentido, es también un tropo. De hecho, como toda figura, es las dos cosas: desvío y reducción de desvío. Pero queda por explicar el cambio de sentido. En la anomalía semántica, la explicación parece evidente. Es preciso restablecer la compatibilidad contextual. Pero, en el caso de la inversión, la explicación no puede ser la misma. La anteposición no hace al adjetivo

semánticamente incompatible. Entonces, ¿cómo explicar este cambio de sentido? La gramática, que yo sepa, nunca se ha planteado la cuestión.

Hay sin embargo una excepción, pero que no hace sino aplazar el problema. P. Guiraud asocia a la diferencia posicional una oposición semántica: genérico/específico. Escribe:

> En su posición normal, el epíteto, se ha dicho ya bastantes veces, tiene valor cuantitativo. Determina una especie dentro de un género. Antepuesto, pierde este valor y cualifica la categoría. *Un homme grand* [un hombre alto] se opone por su estatura a los otros miembros de la clase de los hombres... *Un grand homme* [un gran hombre] es un hombre de gran humanidad [18].

Pero la explicación es insuficiente. Se puede admitir, en efecto, que el adjetivo está obligado a cambiar de sentido para hacer honor a su valor genérico. Puesto que en *un grand homme* es la «humanidad» la que se califica de grande, sólo puede tratarse de una grandeza moral. El autor da otro ejemplo: «Una blanca paloma es una paloma en la que la palomidad es blanca, de donde se desprenden los valores metafóricos propios de la paloma (castidad) y de la blancura (candor)» (pág. 112).

Pero, aunque la explicación es buena, exige a su vez una explicación. Claramente, el adjetivo toma un sentido metafórico porque, al ir antepuesto, tiene valor genérico. Pero queda la cuestión esencial. ¿Por qué la anteposición da al adjetivo precisamente este valor genérico? Este es el verdadero problema planteado por la cuestión tan debatida del adjetivo en francés.

Pues bien, nuestro modelo ofrece la ventaja de adelantar una explicación posible. La diferencia entre *un homme pauvre* y *un pauvre homme* consiste en una palabra: *un homme pauvre* se opone a *un homme riche* [un hombre rico], mientras que *un pauvre homme* no se opone a nada. Si el uso ha ratificado, en efecto, la inversión para un término del paradigma, no lo ha hecho para su opuesto. *Un riche homme* no ha entrado en

[18] *La Syntaxe du français*, pág. 111.

la lengua. Es fácil verificar este hecho en unos cuarenta adjetivos que cita la gramática. Así, *un sale gosse* es usual; *un propre gosse* no lo es. *Un gosse sale* se opone a *un gosse propre* [un niño limpio], pero *un sale gosse* no es oponible. Hallamos de nuevo el fenómeno señalado a propósito de las no-pertinencias usuales. Cuando el uso permite una asociación desviada entre términos, suele limitar su permiso a un solo miembro del paradigma. El opuesto sigue afectado por la prohibición y no puede, por consiguiente, acceder a la actualización implícita. Y este hecho queda verificado por los usos que constituyen una excepción a esta ley.

En efecto, si los adjetivos normalmente antepuestos no cambian de sentido, es decir, no pasan de lo específico a lo genérico, es porque sus opuestos normalmente se anteponen también. Así, *vieil homme* (anciano) es normal, pero *jeune homme* (joven) lo es también. La negación implícita, pues, es actualizable, y el adjetivo conserva entonces su valor específico. *Un vieil homme* es *un homme vieux,* mientras que *un pauvre homme* no es *un homme pauvre.* La diferencia tiene su explicación. Sólo en el primer caso, el mismo modelo sintáctico, en el orden adjetivo + nombre, acepta la oposición. A *un vieil homme* se opone *un jeune homme,* a *un pauvre homme* no se opone *un riche homme.* La negación es posible en el primer caso, imposible en el segundo. Podemos verificarlo en estos ejemplos:

grande ville [gran ciudad]	vs	*petite ville* [pequeña ciudad]
long terme [largo plazo]	vs	*court terme* [corto plazo]
beau temps [buen tiempo]	vs	*mauvais temps* [mal tiempo]

etc. Este último ejemplo es significativo. *Beau* [hermoso] tiene como antónimo *laid* [feo], pero *un laid temps,* sin duda por razones de eufonía, no es aceptable. Entonces, el término cambia de antónimo y acepta *mauvais* como opuesto. El mismo fenómeno para el primer ejemplo. *Vieux* se opone a *jeune,* pero este último término sólo se aplica, al parecer, a seres animados. No se dice

un jeune costume [un traje joven].

La lengua cambia de nuevo aquí el paradigma y da a *un vieux costume* un opuesto aceptable:

un nouveau costume [un traje nuevo].

La que es en sí pertinente no es, pues, la posición del término, sino la del conjunto oposicional. Cuando el uso permite la misma colocación a los dos opuestos, el efecto de sentido desaparece.

La figura sintáctica funciona, pues, siguiendo el mismo modelo que la figura semántica. Bloquea la negación tachándola de agramaticalidad. El término desviado escapa al principio universal de oposición. Incluso una realización trivial como *blonds cheveux* [rubios cabellos], para volver a nuestro ejemplo canónico, mantiene cierta eficacia. La tendrá mientras no haya en la lengua *noirs cheveux* [negros cabellos] para oponerse a ella. El color rubio se hace entonces genérico. No es ya color variable y contingente, sino color esencial de la cabellera. Habiendo eliminado toda oposición, la transgresión semántica se ha convertido en el predicado único de un sujeto con el que, en último caso, se identifica, según una ecuación: cabellera = color rubio; corresponde a la semántica poética fundamentar la validez de esta ecuación.

Sin embargo, aparece una diferencia entre figuras semánticas y sintácticas. Una expresión no-pertinente no es oponible. *Parfums noirs* no tiene opuesto porque *parfums blancs* no existe. Pero no ocurre lo mismo, al parecer, con la inversión. A *blonds cheveux* se puede oponer, simplemente, *cheveux noirs*. ¿Cómo hacer frente a esta objeción?

Son posibles dos respuestas. Según la primera, la negación implícita, por ser inducida, tiende a reproducir la forma de la expresión que la induce. Hipótesis que se basa en hechos establecidos por la experimentación psicolingüística[19]. La segunda pone en práctica el modelo transformacional. La negación, léxica o sintáctica, es una transformación; si el locutor, además, tiene que cambiar de sitio el adjetivo, necesita operar una segunda transformación. Y, una vez más, la experimentación ha

[19] Como «el efecto de atmósfera» que señalan Sells y Koob, *J. educ. Psychol.*, 28, 1937.

mostrado que es más difícil hacer dos transformaciones que hacer una sola [20]. Por consiguiente, la negación ya no es imposible, es sólo difícil. Ahora bien, esta diferencia entre imposible y difícil está de acuerdo con la intuición, según la cual la figura sintáctica es poéticamente menos poderosa que la figura semántica, la inversión menos que la no-pertinencia. Da cuenta también de este hecho atestiguado por los textos. La inversión del adjetivo suele acompañar a un desvío semántico. Así sucede en *noirs parfums*, en que el adjetivo es a la vez no-pertinente y está invertido. La diferencia entre los dos tipos de figura, lejos de constituir una objeción a la teoría, viene de hecho a confirmarla.

La inversión del adjetivo no es sino una forma débil de la figura, que puede alcanzar mayor amplitud. Se puede medir su eficacia comparándola con su propia forma normal.

El verso de Apollinaire

> *Sous le pont Mirabeau coule la Seine*
> [Bajo el puente Mirabeau fluye el Sena]

no debe su poeticidad sólo a la inversión. Pero, indudablemente, pierde algo si recobra el orden normal:

> *La Seine coule sous le pont Mirabeau.*

Más sorprendente es el ejemplo que nos proporciona el título de la novela de Fitzgerald:

> *Tender is the night* [Tierna es la noche].

Basta con restablecer el orden, *The night is tender,* para reducirlo a la indigencia figural. Una vez más, el orden normal es oponible, el orden anormal no lo es; *tender is not the night* no es, ciertamente, una frase gramatical, como tampoco *Sous le pont Mirabeau ne coule pas la Seine.*

La inversión no es sino una de las múltiples formas de la desviación gramatical, cuyos distintos tipos no podemos pensar

[20] Véase G. Miller, «Quelques études psychologiques de la grammaire», *Langages,* 16, 1969.

en inventariar aquí. Se necesitaría todo un volumen. Chomsky, en «Aspects», propuso una clasificación de las desviaciones en tres tipos; los dos primeros son sintácticos:

1) La violación de la categoría léxica.
2) El conflicto con un rasgo de subcategorización estricta.
3) El conflicto con un rasgo seleccional.

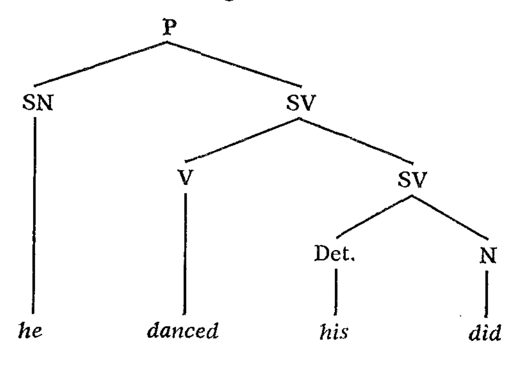
Tomemos un ejemplo célebre, que parece pertenecer al primero de estos tipos. Se trata del verso de Cummings:

he sang his didn't he danced his did.

La segunda frase podría traducirse al español por *bailó su hizo,* traducción que tiene el mérito de conservar la agramaticalidad del original. El término *did* (hizo) es un verbo, incapaz, por lo tanto, de cumplir la función normal de complemento objeto que le asigna el contexto. Nos enfrentamos aquí con una especie de oxímoro gramatical, ya que *did* es a la vez nombre y verbo. En cuanto tal, no es oponible. La agramaticalidad misma, en efecto, prohibe la producción de

he didn't dance his did [no bailó su hizo].

Este verso se cita frecuentemente como ejemplo de agramaticalidad máxima. Sin embargo, conserva todavía una estructura de base correcta. En él se pueden reconocer el sujeto, el verbo y el complemento. La gramática generativa puede dar de él la descripción estructural siguiente:



Por el contrario, en Mallarmé, muchas frases no tienen ninguna estructura de base identificable. Muchas veces es imposible saber qué palabra se refiere a qué palabra, cuál es el sujeto y cuál el predicado [21]. Así, en el *Toast funèbre*:

> *Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume*
> *Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,*
> *Le néant à cet Homme aboli de jadis* *.

Los dos primeros versos constituyen una aposición, es decir, un predicado secundario; no podemos decidir si se refiere a *néant* o a *cet Homme*. Entonces, ¿cómo negar un predicado del que no se sabe lo que predica?

La voluntad antisintáctica de Mallarmé, por lo demás, queda abiertamente manifestada por el procedimiento de no-puntuación que inaugura antes que Apollinaire. Y sabemos que, en este camino, la poesía contemporánea en conjunto le ha pisado los talones. Por falta de estructuración sintagmática, muchos poemas actuales parecen simples listas de palabras en que la función predicativa es indecidible y, al mismo tiempo, inoponible. En este prejuicio asintáctico de la poesía contemporánea no hay que ver ni moda ni capricho, sino procedimiento figural de negación de la negación. Privada de oposición, la palabra se afirma como totalidad semántica y se otorga un sentido absoluto. Este es el «sentido más puro» que la poesía da a las palabras de la lengua. Más puro por estar depurado de lo que lo niega en el uso que de ella hace la tribu.

* * *

Podemos abordar ahora el nivel sonoro, en el que, durante mucho tiempo, la poesía ha creído hallar su especificidad única.

---

[21] A pesar de los esfuerzos de A.-M. Pelletier (*Fonctions poétiques*), quien reconoce no poder hallar la secuencia de base en muchos casos, por ejemplo en los versos citados seguidamente.

* Vasto abismo traído en el montón de la bruma / por el irascible viento de las palabras que no ha dicho, / la nada para este Hombre abolido de antaño.

La versificación, a primera vista, es una simple superestructura, un adorno del discurso que se le añade sin modificarlo. Poesía = prosa + música. Apariencia que no es, quizá, totalmente ilusoria. Hay que guardarse de todo dogmatismo. Es posible que la recurrencia de rasgos fónicos que define el verso pueda constituir una capa estética autónoma. Puede ser también que la repetición cree una especie de efecto de «hipnosis», favorable a la inducción de la actitud poética en el receptor. Pero lo que ha mostrado el análisis es que hay también una antiestructura, en sus dos aspectos constitutivos: el metro y la rima [22].

La batalla de Hernani empezó con el primer verso:

> *Serait-ce déjà lui? C'est bien à l'escalier*
> *Dérobé...*
>
> [¿Sería ya él? Es sin duda en la escalera
> secreta...].

Desde su punto de vista, los «rancios» no iban descaminados al abuchear este audaz encabalgamiento. Con él se iniciaba, en efecto, la modernidad poética. La evolución del verso, como ha mostrado la estadística, siempre se ha hecho en la misma dirección: la ruptura cada vez más frecuente y cada vez más fuerte del paralelismo entre la frase fónica y la frase sintáctica.

La poesía clásica se esforzaba en mantener el paralelismo entre el verso y la frase. La pausa métrica separaba siempre grupos sintácticos coherentes, frases, proposiciones o constituyentes de frases. Y el encabalgamiento, raro y además condenado (Boileau), no era más que un procedimiento para poner algo de relieve, y era percibido como tal. Con la poesía moderna, pasa a ser la regla. Ahora bien, no por ello pierde la pausa métrica su valor sintáctico. Separa lo que debe ser separado. El epíteto nos proporciona aquí un ejemplo privilegiado: sólo la pausa lo distingue de la aposición y, por consiguiente, sólo debe su identidad funcional a su unión inmediata con el nombre al que determina. El conflicto metro-sintaxis actúa como un

---

22 *E. L. P.*, cap. III.

factor de desestructuración sintáctica. Y, al mismo tiempo, como veremos, el juego del principio de negación queda bloqueado. Una *escalera secreta* se opone a una escalera que no lo es. Pero una *escalera / secreta* no se opone a nada.

Si, como se ha admitido, el locutor implícito obedece mecánicamente a las reglas del lenguaje, no puede producir un epíteto separado por una pausa de la palabra a la que modifica. Se ha objetado que «estamos habituados a ir a buscar a la línea siguiente el complemento objeto directo de un verbo transitivo, incluso el final de una palabra cortada por un guión» [23]. Pero el sentido de la disposición tipográfica no es el mismo. En prosa, el cambio de renglón viene materialmente impuesto y no tiene, por consiguiente, el valor de una pausa. Sólo cuando esta imposición no es física adquiere su significación lingüística (fin de una unidad sintáctica y/o semántica).

Ahora bien, en poesía, el cambio de renglón, al no ser físicamente obligado, conserva su sentido lingüístico, y este sentido no es el sentido normal de fin de unidad. No es la sustancia gráfica la que se detiene, sino el discurso; y se para donde no tendría que pararse.

Tenemos que creer que este procedimiento es poéticamente eficaz, ya que es el único que la versificación ha legado a la poesía moderna. La dislocación sintáctica es el único rasgo que permite distinguir hoy el verso libre del no-verso. Y he podido probar con un ejemplo que la frase más prosaica podía alcanzar, tan sólo con este procedimiento, cierto grado de poeticidad [24]. Se ha podido decir también que, en este ejemplo, la separación sólo era débilmente aberrante [25]. Cargando un poco la mano, se podría obtener algo así:

Hier, sur la Nationale
Sept
Une automobile roulant
À cent à
L'heure

---

[23] Delas y Filliolet, *Linguistique et Poétique*, pág. 170.
[24] *E. L. P.*, pág. 75.
[25] Delas y Filliolet, *Op. cit.*, pág. 169.

S'est jetée sur un
Platane
Ses quatre occupants ont été
Tués *.

Se podría escribir, claro está, la negación de este texto según el dispositivo gráfico normal. Mas para ello habría que reorganizar su estructura, es decir, pasar a otro texto.

¿Qué hay de la homofonía? ¿Por qué la rima? ¿Por qué el oído se complace en la repetición? ¿Para asegurar el cierre del verso? ¿Por qué constituye un lugar privilegiado para las equivalencias? Ninguna de estas explicaciones da cuenta de este hecho histórico: la prohibición tan espontánea como unánime de la rima gramatical. Du Bellay aún hacía rimar terceras personas del imperfecto:

Déjà la nuit en son parc amassait
Un blanc troupeau d'étoiles vagabondes
Et, pour entrer aux cavernes profondes,
Fuyant le jour, ses noirs chevaulx chassait **.

A partir del siglo XVII, tales rimas quedan prohibidas, sin que nunca se haya explicitado la razón.

Pues bien, ¿cuál es el rasgo diferencial de las rimas gramaticales con respecto a las rimas léxicas? No hay más que uno. En el primer caso, a la identidad fónica responde una identidad semántica. La homonimia cubre una homosemia. En el segundo caso, sucede a la inversa. A la semejanza de los significantes se opone la diferencia de los significados. Ahora bien, si la economía de la segunda articulación ha podido imponer a la lengua similitudes arbitrarias, es cierto, sin embargo, que el locutor tiende a la motivación. Lo que Bally llamó «instinto etimológico»

---

* Ayer, en la Nacional / siete / un automóvil que circulaba / a cien por / hora / se lanzó contra un / plátano / sus cuatro ocupantes resultaron / muertos.

** Ya la noche en su parque agrupaba / un blanco rebaño de estrellas vagabundas / y, para entrar en las cavernas profundas, / huyendo del día, sus negros corceles espoleaba.

es la motivación de lo inmotivado [26]. A forma semejante, contenido semejante, y viceversa. Saussure lo había señalado ya; y también Jakobson: «La equivalencia de sonidos implica indiscutiblemente la equivalencia semántica» [27]. En realidad, Jakobson va demasiado lejos. En el uso ordinario de la lengua, el significante permanece transparente y el locutor aprende a ignorar las equivalencias sonoras, parciales o totales. Ningún francés nativo establece identidad entre *la bière* (cerveza) y *la bière* (ataúd). Pero el verso tiene precisamente como rasgo pertinente el énfasis del significante. Por su estructuración interna, la capa sonora pierde su transparencia y recobra su significación propia. La rima, por su posición privilegiada en fin de verso, y la consonancia [28], por la proximidad de los fonemas que une, imponen al receptor la percepción de las semejanzas fonológicas. El paralelismo fono-semántico recobra por esto su validez. Lo que es semejante por el sonido lo es también por el sentido.

La rima gramatical se ajusta al principio del paralelismo. La rima léxica, por el contrario, toma el principio al revés. Y también la consonancia. A significados diferentes se les aplican significantes parecidos. Y, en esto, falla el principio de negación.

A este efecto recurrente del sonido sobre el sentido, Jakobson le ha dado el nombre de «paronomasia». Tomemos de nuevo su ejemplo del *affreux Alfred* [horrible Alfred].

> «Una muchacha hablaba siempre del 'affreux Alfred'». «Pero ¿por qué *affreux?*» «Porque lo detesto». «Pero ¿por qué no *terrible, horrible, insupportable, dégoûtant?*» «No sé por qué, pero *affreux* le va mejor». «Sin darse cuenta, estaba aplicando el procedimiento poético de la paronomasia» [29].

---

26 *Traité...*, I, pág. 32.

27 *Essais...*, pág. 235.

28 Por este término, entiendo a la vez la asonancia o identidad vocálica y la aliteración, identidad consonántica.

29 *Essais...*, pág. 219.

Según Jakobson, este procedimiento tiene como fin «la insistencia puesta en el mensaje por su propia cuenta». Se puede proponer otra hipótesis. En lugar de los sinónimos conmutables con *affreux*, introduzcamos antónimos:

> *merveilleux* [maravilloso], *délicieux* [delicioso], *adorable* [adorable], etc.

Ninguno de ellos realiza la paronomasia. Sin duda, ninguna regla lingüística prohibe la similitud fónica de los dos antónimos. Pero parece que la lengua tiende a evitarla, quizá con el fin de prevenir los riesgos de confusión. Sea como fuere, en el caso que nos ocupa, *merveilleux Alfred* ha perdido el efecto paronomástico del que goza su opuesto. Por ello, se instaura un desequilibrio entre la expresión y su negación. La relación de los dos términos posee una especie de garantía sonora de la que está desprovista la segunda expresión. *Alfred* no puede ser *merveilleux* del mismo modo que *affreux*, en cuanto que, en el primer caso, la relación predicativa ha perdido la semejanza sonora entre sus términos, semejanza que garantiza la validez del segundo caso.

Con la negación gramatical, el desequilibrio se manifiesta aún más claramente. En *Alfred n'est pas affreux*, el significado niega lo que el significante afirma. La heterosemia contradice a la homonimia. Las dos expresiones no son ya equivalentes, puesto que una instituye la relación en las dos caras del signo, mientras que la negación únicamente puede establecerla en la cara del significado y en contra del significante.

Aparece, sin embargo, una diferencia importante entre esta figura y el conjunto de las otras figuras observadas. Aquí, en efecto, la negación no está prohibida. Al no presentar ningún grado de agramaticalidad, es teóricamente producible por el lenguaje implícito. Pero, incluso si se produce, también es cierto que no tiene el mismo peso. No tiene, podríamos decir, la misma «fuerza» que lo que niega. Esta noción de fuerza de un enunciado es un rasgo lingüístico tradicionalmente aceptado por la gramática. Lo que la gramática llama «acento de insistencia»,

por ejemplo, o «énfasis», se refiere a un rasgo de este tipo. Una expresión como *c'est Pierre qui est venu* sólo podría ser válidamente negada por una expresión isomorfa, y no por la simple frase *Pierre n'est pas venu.* Del mismo modo, podemos pretender que, si la negación pierde el efecto paronomástico, ya no tiene la misma fuerza que la frase negada. Se puede decir en este caso que, si la negación sigue siendo posible, ha perdido, no obstante, fuerza negadora.

Consideremos ahora un ejemplo auténticamente poético. (Y habrá que dar cuenta del hecho de que el ejemplo jakobsoniano no lo es). Sea, en el verso de Hugo

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles
[Un fresco perfume salía de las matas de asfódelos],

el sintagma epitético *frais parfum.* Tiene el privilegio de condensar tres figuras de niveles diferentes, semántico (no-pertinencia), sintáctico (inversión) y, por último, fónico (consonancia). Esta última está constituida por la repetición invertida de tres fonemas: œ̃fr/rfœ̃; de ellos, el que sirve de eje, *f,* se repite además otras dos veces en el mismo verso. La homofonía garantiza, una vez más, la homosemia. La paronomasia es un ejemplo de signo «diagramático» en el que la relación de los significantes repite la de los significados. Es decir que, si en poesía el significante se presenta de nuevo, no lo hace por su propia cuenta. Nunca hace más que remitir al significado, cuya estructura en cierto modo reafirma. Pero esta repetición sonora de la relación predicativa no tendría gran interés si no se opusiera a algo, a la negación en este caso, que se revela incapaz de realizarla a su vez. Cualquiera que sea el opuesto léxico de *frais,* por ejemplo *tiède* (tibio) o *chaud* (caliente), el hecho esencial es que la paronomasia se ha perdido. Un *parfum* no es *tiède* o *chaud* de la misma manera que es *frais,* porque, en el primer caso, el significado ya no tiene el aval del significante. En cuanto a la negación sintáctica, puede decirse que se niega a sí misma, puesto que separa en el sentido lo que el sonido une. En *un parfum qui n'est pas frais,* el significado rechaza al significante.

Así queda roto el equilibrio que la frase no poética mantiene siempre entre lo que afirma y lo que niega.

De este modo, la proscripción de la rima gramatical halla una explicación. En este caso, efectivamente, la similitud fónica de los dos compañeros de rima es conservada por sus opuestos respectivos. Tomemos de nuevo, en el poema citado de Du Bellay, el ejemplo de rima *amassait/chassait*. Y ya que la grafía es pertinente en la versificación francesa (rima para los ojos), consideremos como significante el conjunto *ait*. La flexión verbal amalgama el triple rasgo del tiempo, de la persona y del modo. Para simplificar, nos detendremos sólo en el primero de estos rasgos, ya que el razonamiento se puede transponer fácilmente a los otros dos. Admitamos también, igualmente por comodidad, que el significado «pasado» tenga como opuesto el rasgo «futuro». Entonces aparece claramente una cosa. Los dos opuestos de *amassait* y *chassait*, que son *amasseront* y *chasseront*, conservan entre sí la misma similitud fónica. El efecto paronomástico interviene de la misma manera en ambos casos, y el desequilibrio que observamos en la rima léxica ha desaparecido aquí.

La razón de la diferencia entre los dos tipos de rima es evidente. El azar es el que determina la semejanza de dos lexemas, y por ello no podemos esperar volver a hallarla en sus opuestos más que excepcionalmente. Por el contrario, la rima gramatical reúne dos casos del mismo signo. No se trata de semejanza, sino de identidad, y esta identidad se vuelve a dar, naturalmente, entre los dos opuestos.

Otro hecho significativo en la evolución de la rima francesa es la evicción de la rima categorial, rima entre palabras pertenecientes a la misma parte del discurso. Se trata, en este caso, de una simple tendencia, y no de una regla. Pero, si la tendencia está atestiguada, hay que buscarle una justificación. Ningún poeticista, que yo sepa, se ha planteado el problema.

Jakobson se contenta con señalar la pertinencia del rasgo categorial. Escribe:

> Las rimas deben ser gramaticales o antigramaticales[30]; una rima agramatical, indiferente a la relación entre el sonido y la estructura gramatical, pertenecería, como todas las formas de agramaticalismo, a la patología verbal[31].

Pero, como vemos, las rimas categoriales y anticategoriales están igualadas. Aquí se revela —éste es el momento de señalarlo— la debilidad del modelo jakobsoniano. Lo que él define como «equivalencia» comprende, en efecto, tanto la identidad como la oposición. Ahora bien, como la rima sólo puede pertenecer, por definición, al tipo categorial o anticategorial, el modelo queda asegurado como vencedor en todas las ocasiones. El principio de equivalencia es demasiado poderoso, y esto es lo que constituye su debilidad.

La igualdad establecida entre los dos tipos de rima es aún más paradójica al haber hecho suya Jakobson la afirmación de Hopkins:

> Hay dos elementos en la belleza de la rima para el espíritu, la semejanza o la identidad de los sonidos y la diferencia o el contraste de los sentidos.

Verdad confirmada por la diacronía. La poesía procura al mismo tiempo la rima rica y la rima anticategorial. Una vez más, si nos negamos a ver en esta doble exigencia una simple proeza verbal, hay que buscar una explicación conforme a la idea que nos hacemos de la poeticidad. La que aquí se propone tiene el mérito de ser coherente dentro de la teoría.

Hay que recordar aquí que la rima puede considerarse como desviada en la medida en que implica, en virtud del principio del paralelismo, una similitud semántica que no existe. Entre *soeur* y *fleur* (hermana y flor) o *profondes* y *vagabondes* (profundas y vagabundas), no existe ninguna relación de sentido[32]. A no ser, precisamente, la que cubre la categoría. Entre dos

---

[30] Por «rima gramatical» hay que entender lo que llamamos aquí «rima categorial».

[31] *Essais...*, pág. 234.

[32] Por lo menos en cuanto a lo que se suele entender por «sentido», que va a ser discutido precisamente por el análisis siguiente.

nombres persiste el rasgo «sustancia»; entre dos adjetivos, el rasgo «propiedad»; entre dos verbos, el rasgo «proceso». Y, entonces, el principio del paralelismo no falla del todo en la rima categorial. Entre las dos palabras que riman persiste un rasgo semántico común, que es, en cuanto tal, oponible. Por el contrario, en la rima anticategorial, este mínimo común se anula y no queda nada a lo que la oposición pueda aferrarse.

El simbolismo fonético, a su vez, puede explicarse según el mismo modelo. Desde luego, en la medida en que existe, es un factor poético autónomo. La poesía se rige por la lógica de la identidad, y el signo icónico obedece a esta lógica, ya que anula o debilita la alteridad radical implicada por lo arbitrario de la relación entre la cara del significante y la cara del significado. Pero el modelo permite atribuirle una eficacia suplementaria. Como, efectivamente, el azar es el único origen de la analogía interna de un signo, su opuesto tiene pocas probabilidades de realizar la misma analogía. De nuevo se establece un desequilibrio entre los dos términos de la oposición. A signo motivado se opone signo arbitrario y, en este sentido, podemos decir que el primero no tiene opuesto. Lo probaremos con un ejemplo.

Tomaremos este ejemplo de entre los textos que tratan de integrar el aspecto gráfico del significante en el juego de la motivación. Ofrecen la ventaja de basar la analogía en un aspecto indiscutible de la representación gráfica. En un poema sobre la bomba atómica, cuya disposición tipográfica evoca el célebre hongo, la semejanza está fuera de duda[33]. Y lo mismo sucede con este poema de Cummings:

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness.

[33] «*Bomb*» de G. Corso.

La motivación, en este poema, viene dada por la analogía entre el sentido de la lectura —de arriba abajo— y el significado —caída de una hoja— expresado por el sintagma que va entre paréntesis (*a leaf falls*)[34]. Motivación de tipo diagramático, ya que la relación entre los significantes es idéntica a la relación de los significados. Pues bien, esta identidad se invierte en la versión negativa de la misma frase, si se repite la misma disposición gráfica. Queda anulada si se limita a adoptar la posición horizontal de acuerdo con nuestras costumbres lingüísticas. En los dos casos, queda roto el equilibrio entre la frase *una hoja cae* y su negación *una hoja no cae*, o *una hoja persiste*, que pierde, por ello, fuerza de negación.

Para el conjunto de estas figuras del significante, puede concebirse un procedimiento de verificación. Si se interpreta el juego del principio de negación, en un sentido psicolingüístico, como mayor o menor facilidad del destinatario para producir la negación, la medida del tiempo de reacción de las respuestas opositivas, según que en el sintagma-estímulo las palabras sean homófonas o no, permitiría someter a prueba la hipótesis según la cual la negación es más difícil en el caso de la homofonía que en el caso contrario.

Queda por precisar un punto. El conjunto de estas figuras fónicas no tiene como efecto prohibir la negación, sino, como hemos dicho, entorpecerla o debilitarla. Así pues, son poéticamente menos poderosas que las figuras semánticas. En esto, el modelo se muestra capaz de dar cuenta de los hechos. Puesto que, por una parte, existen versos perfectamente construidos desde el punto de vista sonoro que son, sin embargo, poéticamente débiles o nulos («aleluyas»), y, por otra parte, la poesía ha demostrado que puede servirse del verso, pero también pasar sin él. No hallaremos fácilmente en los textos versificados algo más intensamente poético que esta frase de «prosa»:

---

34 Insertado a su vez dentro de la palabra *loneliness*.

...j'écartai du ciel l'azur qui est du noir,
et je vĕcus, étincelle d'or, de la lumière nature

(Rimbaud)

[...aparté del cielo el azur que pertenece a lo negro
y viví, destello de oro, de la luz naturaleza].

Por lo demás, la esencia del verso es el «versus», el retorno sistemático de una misma estructura sonora. Esto significa que desempeña su papel principal en el eje sintagmático, es decir, al nivel del texto, y será el estudio del texto, como veremos, el que se hará cargo de la explicación de su pertinencia poética principal.

* * *

Es preciso concretar. En la lengua, dice Saussure, hay sólo diferencias. Principio estructural que la no-poesía confirma y la poesía contradice. Por la estrategia desviacional, la poesía bloquea la realización de la diferencia, impide la actualización de la negación. Por consiguiente, devuelve el lenguaje a su positividad. En la lengua, la palabra sólo conquista su identidad como residuo de su diferencia y ya sólo se define como lo otro de lo otro. Lo mismo sucede con el lenguaje prosaico, isomorfo con respecto a la lengua, en que la restrictividad de la predicación permite a la oposición hallar su puesto en el universo del discurso y negar, así, lo que la frase afirma. En el lenguaje poético, por el contrario, liberadas de toda oposición, las palabras recobran su propia identidad y, al mismo tiempo, su total plenitud semántica. La palabra *verde* ya no significa «no rojo», sino sólo el «verdor» puro y espléndido. La poesía es la absolutez del signo y el esplendor del significado.

Queda por averiguar cómo se manifiesta al destinatario esta diferencia estructural entre los dos tipos de lenguaje. La investigación cambia aquí de perspectiva. Pasa de la estructura a la función. Una reserva antes de emprenderla. Los dos análisis no son interdependientes. El análisis estructural tiene valor por sí mismo, y el esquema que lo resume —desviación → totalización— es independiente de la interpretación funcional que vamos a intentar darle ahora.

Capítulo III

LA SIGNIFICACIÓN POÉTICA

«¿Cómo comprender mis palabras?». Esta es la única pregunta poéticamente pertinente. Pues el poema es lenguaje, y el lenguaje sólo es tal en cuanto que significa. Pero esta pregunta misma puede ponerse en tela de juicio. ¿Qué es, en efecto, «comprender»? ¿Captar el sentido? Esta definición se basa en un postulado, implicado por su formulación misma. Decir «el sentido» es postular su unicidad; es admitir, sin decirlo, que hay un solo tipo de sentido, una modalidad única de la inteligibilidad. Y este postulado inicial es el que el análisis debe empezar por examinar.

Desde el punto de vista estructural, se ha hecho evidente una diferencia. El lenguaje poético destruye la estructura opositiva, en la que opera el semantismo de la lengua. Libera al significado del lazo interno con su propia negación, lazo que constituye el nivel de la lengua y que la no-poesía actualiza en el nivel del discurso. El significado poético es totalitario. No tiene opuesto. Habría que preguntarse cómo se traduce funcionalmente esta diferencia estructural. Quiero decir: desde el punto de vista del destinatario que consuma poéticamente el lenguaje. Para esto, hay que cambiar de perspectiva, pasar de lo lingüístico puro a lo psicolingüístico, y hacerlo desde el doble punto de vista descriptivo (la función) y explicativo (el funcionamiento). Empezaremos, claro está, por la descripción;

es decir, por un enfoque fenomenológico del lenguaje en cuestión.

El análisis siguiente se basa en un postulado: la poeticidad del poema es el producto de su sentido. Es otro postulado preteórico de nuestra teoría. Pero, éste, podríamos transformarlo en evidencia. El poema es lenguaje y, por lo tanto, significa. El significante no tiene más finalidad que introducir en el significado, y toda poética del significante cae en el absurdo, ya que priva al signo de su constituyente esencial. Y, sin embargo, esta evidencia tropieza, de entrada, con una aporía. Porque el criterio del sentido es la traductibilidad, y el lenguaje poético es a la vez inteligible e intraducible.

Traducir es dar, de un enunciado E_1, un enunciado E_2 semánticamente equivalente, ya sea en otra lengua, o en la misma (paráfrasis). Sabemos los problemas que suscita la operación. Pero, sean cuales fueren las dificultades teóricas, está ampliamente admitido que, en lo que se refiere al lenguaje o lenguajes prosaicos, la operación es practicable, siendo variable, por lo demás, el residuo de no-equivalencia según el tipo de lenguaje, científico o cotidiano. En cuanto a la poesía, por el contrario, su intraductibilidad es admitida por todos.

Antes de emprender la respuesta, hay que precisar los términos del problema. Si la traductibilidad es el criterio del sentido, no por ello constituye su definición. Con relación a esto, dos concepciones dividen a los autores: el sentido como relación signo-cosa, o como relación signo-signo. B. Russell es un buen ejemplo de la primera. Escribe: «Nadie puede comprender la palabra *queso* si no tiene de antemano una experiencia no lingüística del queso» [1].

A esto responde Jakobson que toda persona puede comprender esta palabra si sabe que significa «alimento obtenido por la fermentación de la leche cuajada» [2]. Me adhiero personalmente a la teoría de Russell. Creo haber utilizado correctamente toda mi vida la palabra *queso* sin tener in mente dicha

1 «Logical positivism», *Rev. int. Phil.*, 18, pág. 3.
2 *Essais*..., pág. 78.

definición. Hablar, repito, es transmitir la experiencia. Pero, si se adopta tal concepción, no por ello se puede negar, nos parece, el valor de la paráfrasis como criterio del sentido. Ahora bien, el sentido de la poesía escapa a este criterio. La poesía tiene un sentido y, sin embargo, no es parafraseable. Esta última afirmación se cuenta entre las opiniones admitidas. Tiene, no obstante, dos sentidos diferentes. Si E_1 es un enunciado poético, o E_2 no puede ser producido, o puede serlo pero no es poético.

El primer caso es el de la poesía llamada «hermética». El recorrido $E_1 \rightarrow E_2$ resulta imposible, ya sea porque E_2 no es producido por nadie, o porque se fragmenta, según los exegetas, en enunciados diferentes sin que se opere el consenso. Este es el caso, por ejemplo, de las *Illuminations* de Rimbaud[3], o también de muchos de los poemas de Mallarmé.

A propósito de su poema:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor,

Mallarmé mismo escribía:

> Extraigo este poema, en el que una vez había pensado, de un estudio proyectado sobre la palabra: es inverso; quiero decir que

---

[3] Véase, sobre este punto, el análisis de Todorov, *Les Genres du discours*, págs. 204 sigs., donde se analiza este texto como una serie de lo que yo he llamado desvíos no reducibles. El autor concluye que «su sentido... es no tenerlo» (pág. 219).

> el sentido, si lo tiene (pero me consolaría de lo contrario, gracias a la dosis de poesía que encierra, a mi parecer), es evocado por un espejismo interno de las palabras mismas. Cediendo al deseo de murmurarlo repetidas veces, se experimenta una sensación bastante cabalística... [4].

Recordemos esta confesión. Mallarmé no rechaza la concurrencia de un sentido ausente y de una «dosis de poesía» presente. Habría que preguntarse si este sentido no lo constituye esa «sensación bastante cabalística» que evoca el poeta, la «inquietante extrañeza» (*Unheimliche*) de Freud que confiere a las cosas «la noche», título inicial del poema. Pero, aquí, me estoy anticipando. De la experiencia hermetista sólo hay que deducir o que tales poemas no tienen sentido o que el criterio supuesto no es un criterio.

Pero no toda poesía es hermética. Y si, como señala Aragon, el hermetismo se ha convertido en el carácter específico de la poesía moderna, el corpus clásico sigue siendo, por su parte, generalmente parafraseable. Pero veamos el hecho capital. Incluso cuando la paráfrasis se estima como posible, y, por consiguiente, cuando E_2 es un equivalente semántico aceptable de E_1, queda este hecho atestiguado por muchos: si E_1 es poético, E_2 ya no lo es. En el recorrido que va de uno a otro, el sentido, por definición, permanece, pero la poeticidad desaparece en el camino. Un solo ejemplo. J. L. Borges dice de Hugo:

> El milagro de su poesía es haber sabido utilizar palabras sencillas. Por ejemplo, para decirnos que la noche había llegado, Victor Hugo escribe: *l'herbe était noire.* ¡Qué maravilla! [5].

Pues bien, basta con practicar la conmutación:

E_1: *Ruth rêvait et Booz dormait; l'herbe était noire*
[Ruth soñaba y Booz dormía; la hierba estaba negra]

E_2: *Ruth rêvait et Booz dormait; la nuit était tombée*
[Ruth soñaba y Booz dormía; la noche había llegado]

---

4 «Lettre ă Cazalis». Cf. H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, pág. 267.
5 Entrevista en *Le Figaro* (29-10-1977).

para darse cuenta del déficit poético de la operación. Podemos repetirla cien veces con el mismo resultado. Surge entonces la aporía. Si la poeticidad emana del sentido, ¿cómo admitir que esté presente y ausente en dos textos de igual sentido?

Se puede, ciertamente, discutir la paráfrasis. La de Borges no es evidente. Confunde la causa (había llegado la noche) con el efecto (la hierba estaba negra). Para zanjar toda discusión, pongamos como ejemplo una figura usual o, al menos, lo bastante extendida como para tener un sitio en el diccionario. Así, la expresión

> *cheveux d'or* [cabellos de oro].

A pesar de su trivialidad, no parece haber perdido toda su fuerza. La encontramos aún en Nerval:

> *En lui donnant ce baiser, je ne puis m'empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or effleuraient mes joues. Dès ce moment un trouble inconnu s'empara de moi* *.
>
> (Aurélia)

Y también en Mallarmé, con una variante sintáctica:

> *Le soleil sur le sable, ô lutteuse endormie*
> *En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux.*
>
> [El sol sobre la arena, ¡oh luchadora dormida!
> en el oro de tus cabellos calienta un baño lánguido].

Es preciso creer que existen fórmulas poéticamente indesgastables. El uso, a pesar de lo que se piense, no es el desgaste. La expresión es, en todo caso, lo bastante usual como para que el diccionario la mencione bajo la palabra *or* con su paráfrasis: «*cheveux d'or*: d'un blond doré» [de un rubio dorado], dice el «Petit Robert». Una vez más, si comparamos las dos expresiones, no podemos sino comprobar la pérdida total de

---

* «Al darle aquel beso, no pude evitar apretarle la mano. Los largos bucles de sus cabellos de oro rozaban mis mejillas. A partir de aquel momento, una turbación desconocida se apoderó de mí».

poeticidad. El diccionario no es, desde luego, un evangelio, y podemos discutir de nuevo aquí la paráfrasis. Alegando, por ejemplo, rasgos semánticos presentes en *or* que la definición no incluye. Por ejemplo, los rasgos «belleza» y «rareza».

Pero basta entonces completar la paráfrasis:

> *cheveux d'un rare et beau blond doré*
> [cabellos de un raro y hermoso rubio dorado],

y podemos continuar. No hay nada en lo definido que la definición no pueda contener. Según el principio de Searle, el lenguaje puede decirlo todo[6]. Pero, por muy completa que sea la paráfrasis, no por ello se habrá salido del grado cero de la poeticidad. Por lo demás, para resolver la cuestión, basta con mantener el término inicial y desarrollar la metáfora en comparación explícita: *cabellos de un color que recuerda el del oro* es, sin duda, la paráfrasis de *cabellos de oro.* Si se admite, al menos, que no puede tomarse la expresión en su sentido literal de «cabellos de oro» y que es, entonces, lo que se llama clásicamente un tropo, es decir, un mecanismo de paráfrasis a partir de relaciones motivadas (semejanza, contigüidad, etc.) entre sentido literal y sentido figurado. Pero resulta que la metáfora es poética cuando la comparación no lo es[7]. Toda traducción de un texto poético puede someterse a la misma prueba con el mismo resultado.

En realidad, ninguna explicación de texto poético ha aspirado nunca a la poeticidad, y esta misma observación se aplica al texto literario en general. El comentarista o exegeta dice su sentido. Pero, al mismo tiempo, sabe que su propio texto no tiene esta cualidad, este carácter, la literariedad, que constituye el valor del texto de partida y lo hace digno de ser explicado. Y esto sigue siendo cierto, cualesquiera que sean las capas o

---

[6] Searle llama «principio de expresabilidad» al principio según el cual «todo lo que se pueda querer significar puede ser dicho», *Les Actes de langage*, pág. 55.

[7] Hay comparaciones poéticas, claro está. Pero entonces son también ellas desviacionales. Cf. J. Cohen, «La comparaison poétique», *Langages*, 12, 1968.

niveles de sentido invocados. El recurso a la connotación, en el sentido clásico de «sentido adicional», no cambia nada. Cualquiera que sea la naturaleza de la connotación, ya esté ligada al significante o al referente, ya sea de tipo paragramático o asociativo, psicoanalítico o ideológico, siempre puede figurar explícitamente en la paráfrasis sin conferirle por ello la menor poeticidad. Hay que rendirse a la evidencia. Si se aplica el término de poesía a un texto que repite incansablemente «te amo»[8], y no a la *Crítica de la razón pura,* es sin duda porque los criterios de valor atribuidos al sentido, riqueza, originalidad, profundidad, etc., no son poéticamente pertinentes.

En cuanto a la teoría de la «polisemia», actualmente en boga, que relaciona la poeticidad —o, de manera más general, la literariedad— con la pluralidad de sentidos, es decir, con la multiplicidad de las paráfrasis posibles de un mismo texto, es preciso examinarla. ¿Cómo entiende esa teoría dicha polisemia? La pluralidad semántica, ¿es virtual o actual? Siendo virtual, resulta inoperante en el nivel de la lectura efectiva, en el que el lector actualiza sólo uno de esos sentidos. Si es actual, podemos hacer la pregunta: ¿es posible una paráfrasis múltiple y simultánea? Todos sabemos que se puede comprender un texto en lengua extranjera traduciéndolo interiormente a la lengua propia. Pero, ¿es posible dar varias traducciones simultáneas del mismo texto? Y, en caso afirmativo, ¿está por ello poetizado dicho texto? De hecho, la ambigüedad es corriente en el lenguaje cotidiano. Así, en el famoso *el temor de los enemigos,* que nadie puede pretender que sea poéticamente superior a una expresión unívoca como *la cólera de los enemigos.* Sería fácil multiplicar los ejemplos[9]. La teoría nació, en realidad, de

---

[8] Como en el caso del soneto de Louise Labé: «*O beaux yeux bruns, ô regars détournez*», analizado por N. Ruwet, *Langage, Musique, Poésie,* pág. 176.

[9] Esta es la ocasión de denunciar la denuncia de la univocidad como «fascista» o «castradora». El lenguaje científico, hay que recordarlo, es, o se esfuerza en ser, unívoco. No sería serio ver en Kepler al primer fascista porque para él «órbita de Venus» tenga un sentido y solamente uno.

una extrapolación del mecanismo tropológico. Pero —todo este análisis está destinado a mostrarlo— el tropo poético, si es que hay tropo, no es un «cambio de sentido», al menos en el sentido dado generalmente a la palabra «sentido».

Hay que refutar un último argumento. Si *cabellos de oro* es una figura, posee, en cuanto tal, un sentido suplementario, una «connotación estilística» que caracteriza la figuralidad como signo de cierto tipo de lengua que es la poesía. Tales connotaciones existen, no cabe duda, y aparecen en cualquier parte. Todo discurso es autonímico y marca su propio código. Así, *onde* (onda), *zéphyr* (céfiro), *trépas* (tránsito), connotan la lengua poética francesa en los siglos clásicos, y, del mismo modo, la abundancia de figuras puede señalar la poeticidad sin que, por ello, la explique. No se puede recurrir, a título de explicación, a esta tautología: la figura es poética porque la hallamos en los poemas. En realidad, se le da la vuelta a la explicación. La figura no es poética por ser frecuente en poesía, sino que es frecuente en poesía por ser poética. Y volvemos a la pregunta: ¿por qué es poética la figura, mientras que su paráfrasis no lo es?

Y se plantea la misma cuestión con toda figura, tropo o no-tropo. Sería difícil sostener que entre

E_1: *Sous le pont Mirabeau coule la Seine*

y

E_2: *La Seine coule sous le pont Mirabeau*

no hay equivalencia semántica. La única diferencia admitida por la lingüística es la del «focus», desplazado del puente en E_1 al río en E_2. Pero no vemos claro cómo esta diferencia focal podría dar cuenta de la diferencia poética entre los dos enunciados. Volveremos a hallar la misma evidencia a propósito de cada tipo de figura reconocida por la retórica. Si no queremos volver a la vieja teoría de la poesía como «música de las palabras», si queremos que la poeticidad esté ligada al sentido, tenemos que aceptar que dos enunciados, E_1 y E_2, son semánticamente a la vez idénticos y diferentes, y la problemática de

la poeticidad desemboca en la antigua aporía de lo mismo y de lo otro. Lo dice el poeta:

Les mots que j'emploie
*Ce sont les mots de tous les jours et ce ne sont point les mêmes**

(Paul Claudel).

Para anular la aporía, sólo queda un camino. Ir más allá de sus términos, situando el problema en otro nivel. Hay que dialectizar la noción de sentido introduciendo el dualismo en el seno de la significación. Si existen dos sentidos de naturalezas diferentes, será posible admitir sin contradicción que el sentido es a la vez igual y diferente, y que la poesía se opone a la no-poesía en que tiene no *otro sentido, sino un sentido diferente.*

Esta solución suscita el problema del «sentido del sentido», terreno por el que uno no puede aventurarse sin temblar. Las dificultades, aun hoy, parecen insuperables, y las páginas que siguen no pretenden superarlas. Estas páginas no constituyen una teoría del sentido consumada, sino sólo una tentativa de descripción que aspira a aclarar el problema por la dificultad misma de su solución. Este nuevo enfoque se sitúa en dos perspectivas, correlativas pero distintas: fenomenológica y psicológica. La primera intenta describir cómo se dan los dos lenguajes, cuáles son los rasgos diferenciales de su aparecer, en el nivel de lectura inmediata e irreflexiva, que es el único fenomenológicamente pertinente.

En este nivel, la diferencia es evidente. Es cierto: las palabras son las mismas y no son las mismas. Para verlo mejor, basta confrontar dos enunciados que incluyan un mismo término. Por ejemplo, *oro* en *cabellos de oro* y *monedas de oro,* o *verde* en

Ce soir-là, elle portait une robe verte
[Aquella noche, ella llevaba un vestido verde]

y *J'ai rêvé la nuit verte et les neiges éblouies*
[He soñado la noche verde y las nieves deslumbradas].

* Las palabras que empleo / son las palabras de todos los días y no son las mismas.

La diferencia salta a la vista; pero ¿cómo definirla? Aquí es donde hay que introducir la noción de Mallarmé de «forma del sentido», en que «forma» cobra su sentido fenomenológico y original de «apariencia». Puede decirse entonces legítimamente que el sentido de las palabras es el mismo en cuanto al contenido y diferente en cuanto a la forma.

Hay un rasgo fenomenológico de pertinencia indiscutida, puesto que está homologado por la lengua. Es el rasgo «claridad». La lengua dice de un enunciado, de un texto, que es más o menos «claro» u «oscuro». Tendré ocasión de volver extensamente sobre esta oposición. De momento, me contentaré con evocar su existencia para fundamentar la validez del enfoque fenomenológico del lenguaje. Dos textos pueden tener igual sentido y diferir, sin embargo, en cuanto a su grado de claridad. La paráfrasis, por lo demás, tiene generalmente como único fin trasladar un texto de la oscuridad a la claridad, es decir, mantener su sentido cambiándolo al mismo tiempo: conservar el contenido o el ser del sentido, transformar su forma o su apariencia.

Existe otro rasgo fenomenológico del lenguaje que llamaremos *intensidad* (antónimo: neutralidad). Este término está tomado de Edgar Poe, que basa en él la única ley poética existente. Volveré sobre él. De momento, el análisis lo introduce como un término primitivo del metalenguaje poético[10]. Por esto, no puede y no necesita ser definido. Pero podemos describirlo con ayuda de una serie de metáforas.

La retórica clásica, no lo hemos recalcado suficientemente, define las figuras desde un doble punto de vista, estructural pero también funcional, es decir, con relación a cierto «efecto» que se propone conseguir. Este efecto lo describe, por ejemplo, Fontanier, mediante términos recurrentes como «fuerza», «energía», «vivacidad», «brillo», «vida». Estos términos empleados

---

10 Humboldt menciona un «aumento de intensidad» que revisten las palabras en el poema, pero sin definir el término. Cf. Chomsky, *La Linguistique cartésienne* (Trad. esp.: *Lingüística cartesiana. Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista,* Madrid, Gredos, 2.ª reimpresión, 1978).

indistintamente son sinónimos y no están definidos. Con razón: designan algo experimentado, lo cual es indefinible.

Hay una metáfora corriente, que es de tipo musical. Las palabras poéticas «cantan». Metáfora peligrosa, si remite al significante sonoro; justa, si recurre al significado. La poesía es el canto del significado. «Pensamiento cantado», dice Rimbaud. Esto quiere decir que el sentido poético actúa sobre el receptor al modo de la música. «Un accionamiento desde fuera», dice Valéry. Y, en este sentido, la poesía, con una misma metáfora, puede ser llamada «lírica». No porque exprese el «yo», sino porque hace que el sentido cante. Pero, entonces, toda poesía es lirismo, y las dos palabras, en último término, confunden su sentido. Las palabras se animan, actúan, nos imponen su manera de ser. Una segunda metáfora se une a la primera. Está tomada del fenómeno físico de la resonancia. Comprender un poema es entrar en resonancia con él. Kandinsky declara que «cada palabra que se pronuncia (cielo, hombre) provoca una vibración interior» [11]. Esta vibración, no nos costará admitirlo, es claramente más marcada en poesía que en prosa. En contexto poético, las palabras parecen animadas por una especie de «vibrato» interior. La palabra *vert*, en *nuit verte*, vibra, emite una especie de irradiación que va hasta el destinatario y se le comunica. De manera opuesta, a las palabras de la prosa se las llama «anodinas», «frías», «muertas»; a las de la poesía, «vivas», «coloreadas», «animadas», «ardientes». Son «more energized», dice Ezra Pound. «Se encienden», dice Mallarmé; son, dice Barthes, «signos en pie». «Es bastante sabido —escribe Merleau-Ponty— que si un poema incluye una primera significación traducible en prosa, tiene en el espíritu del lector una segunda existencia que lo define como poema» [12].

¿Cómo describir esta segunda existencia de la significación? El autor opina que es idéntica en todas las artes. «Un poema, una novela, un cuadro, un fragmento de música son individuos, es decir, seres en los que no se puede distinguir la expresión

---

11 *Du spirituel dans l'art*, pág. 105.

12 *Phénoménologie de la perception*, pág. 177.

de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo, y que irradian su significación sin abandonar su puesto temporal y espacial». A estos términos de «irradiación» —o de resonancia— se les ha podido asignar un alcance ontológico. «La sensibilidad estética es sin duda una aptitud para entrar en resonancia, en armonía, en sincronía, con los sonidos, olores, formas, imágenes, colores, profusamente producidos no sólo por el universo, sino también, ahora, por el *homo sapiens*. Aquí hallamos el gran misterio que liga un rasgo físico fundamental propio de todo sistema vivo (el carácter oscilatorio de los sistemas metaestables), incluso la naturaleza ondulatoria de la *physis*, con lo más sutilmente *vibratorio* que hay en el cerebro de *sapiens*»[13]. Pero no abordaremos aquí este problema y nos quedaremos en el plano fenomenológico. Lo que la metáfora de la resonancia traduce es el poder de acción de la poesía. La poesía dinamiza las cosas, que ya no son objetos distantes, encerrados en el círculo del no-yo, sino que cruzan su frontera para penetrar en mí y convertirse en otros tantos objetos de experiencia.

La respuesta al problema funcional —¿por qué la figura?— halla así su respuesta en el análisis fenomenológico. La función de la figura es la intensidad. La poetización es una intensificación del lenguaje. La palabra poética no cambia de sentido, es decir, de contenido. Cambia de forma. Pasa de la neutralidad a la intensidad. El análisis llega así al descubrimiento de dos rasgos pertinentes de la figuralidad: es, estructuralmente, una totalización, y, funcionalmente, una intensificación. Totalizar para intensificar: éste es el modelo propuesto, y el análisis podría detenerse aquí. Así evitaría el camino erizado de obstáculos que van a emprender las páginas siguientes. La tentación es grande, pero hay que resistir a ella. Pues queda por llenar una laguna. La relación entre los dos términos, totalidad e intensidad, no es evidente. ¿Por qué basta con expulsar la negación implícita para intensificar el discurso? En cuanto se plantea el problema en estos términos, surge una hipótesis. La

[13] E. Morin, *Le paradigme perdu*, pág. 119.

neutralidad del texto no poético no sería originaria, sino que constituiría la resultante de un proceso de neutralización operada por la negación. Todas las palabras de la lengua, en diversos grados, estarían dotadas en sí mismas del carácter de intensidad, del poder de acción, específico a primera vista, del lenguaje poético. Su neutralidad no es, por consiguiente, sino el efecto de la negación, y la negación de la negación operada por la desviación poética no constituye más que una recuperación de su poder perdido. Esta es la hipótesis que se adoptará aquí. Pero, para darle un fundamento empírico, hay que ir más allá del enfoque fenomenológico y emprender la vía, tan peligrosa, de la psicología del lenguaje. Interrogarse acerca del estatuto «mental» de las entidades lingüísticas.

Valéry escribe sobre Mallarmé:

> Parece como si quisiera que la poesía, que debe distinguirse esencialmente de la prosa por la forma fonética y la música, se distinguiera también de ésta por la *forma del sentido*[14].

¿Qué debe entenderse por esta «forma del sentido»? El análisis ya la ha aplicado, desde el punto de vista estructural, al carácter desviacional y totalizante del sentido. Desde el punto de vista funcional, el sentido poético se caracteriza por su intensidad. Queda por buscar su carácter mental, el estatuto psicológico. Pues bien, es así como lo entendía Mallarmé. Dice Valéry:

> *Para él, el contenido del poema debía ser tan diferente del pensamiento ordinario como el habla ordinaria del habla versificada.*

Esta frase, subrayada por el autor, es perfectamente explícita. A la diferencia lingüística entre los dos lenguajes debe corresponder una diferencia en el «pensamiento». Se trata, indudablemente, de una distinción psicológica.

La lingüística, bajo la influencia de Bloomfield y del behaviorismo, ha desconfiado durante mucho tiempo de cualquier recurso al «mentalismo». Hoy, éste vuelve a escena con la lin-

14 «Stéphane Mallarmé», *Œuvres*, Pléiade, 1, pág. 668.

güística americana [15]. En realidad, nunca la abandonó. Saussure lo declara expresamente: «Los términos implicados en el signo lingüístico son, ambos, psíquicos» (*C. L. G.*, pág. 98), y precisa: «Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica» (pág. 99). Pero, en el mismo pasaje, establece la naturaleza mental del signo e identifica el significado con el concepto.

Pues bien, la primera idea no implica la segunda. El significado es una realidad mental, pero ¿cuál? Saussure acepta sin discusión la igualdad sentido = concepto. Escribe: «desde el punto de vista del significado o concepto» (pág. 158). Pero ¿es evidente esta ecuación? Es cierto que se remonta a la más lejana tradición. La escolástica decía ya: «voces significant res mediantibus conceptibus», prefiguración del triángulo de Ogden y Richards en que hallaremos una vez más el concepto en lugar del significado. Del mismo modo, Chomsky define la semántica como la ciencia del «sistema de los conceptos posibles» [16], sin preguntarse hasta qué punto es legítimo identificar lo semántico y lo conceptual. Pues bien, este postulado es el que nuestro análisis quisiera examinar ahora. «Concepto» es un término psicológico, designa una entidad mental. Pero tenemos derecho a preguntarnos si es el único candidato posible al papel de correlato mental del significado.

Ya la antigua retórica había planteado el problema en este terreno, al identificar «figura» e «imagen», es decir, una entidad lingüística y una entidad psíquica. La tradición se remonta a Aristóteles. La metáfora, dice, «constituye imagen», literalmente: «pone ante los ojos» [17], y esta concepción sigue hoy viva. Por «imagen» hay que entender lo sensible, ese residuo de formas, colores, sonidos, olores, etc., que la imagen, aun siendo genérica, conserva de su origen perceptivo, y que la idea o concepto no posee. El efecto de la figura, por lo tanto, tiene como origen un cambio mental, y así es como debe interpretarse el meca-

---

15 G. Leech lo llama «neomentalismo». Cf. *Semantics*, pág. 93.

16 *Aspects of the theory of syntax*, pág. 160.

17 *Rhétorique*, III, 10, 1410.

nismo tropológico. Razonemos sobre un sencillo ejemplo tomado de Aristóteles. La paráfrasis de *la vejez es el ocaso de la vida* es *la vejez es el término de la vida.* Tenemos, pues, la equivalencia: *término* = *ocaso.* Pero el paso de uno a otro no es paso de un concepto a otro, sino de un concepto a una imagen, del concepto de *término* a la imagen de *ocaso,* y en este cambio de naturaleza mental del significado es donde la figura encuentra su función. Si no, ¿por qué la figura? Si el locutor no tiene más *objetivo* que el de expresar el concepto de *término,* ¿por qué dice *ocaso*? ¿Por qué impone el «rodeo» al destinatario? El rodeo sólo se explica en el caso de las «figuras obligadas» que Fontanier llama «catacresis», como *alas de molino,* en que la lengua toma una palabra suya para llenar una laguna de su léxico. Pero, en el caso de las «figuras libres», donde la palabra propia existe, ¿por qué no utilizarla? La figura sólo alcanza su finalidad si opera un cambio, no ya del contenido, sino de la forma del sentido, si transforma el concepto en imagen, lo inteligible en sensible. Lejos de ser, por lo tanto, un puro «adorno» del discurso que tenga como única función la de hacer que el lenguaje sea «opaco» o «autotélico», como dicen los modernos, la más antigua —según la retórica— de las figuras tiene como fin la transmutación mental del significado. Sustituye lo conceptual por lo imaginario. El cambio de sentido ya no es, si se interpreta según el esquema:

$$Se \rightarrow So_1 \rightarrow So_2,$$

el paso de un concepto inicial a un segundo concepto:

1) Se → concepto 1 → concepto 2,

sino el paso de un concepto a una imagen:

2) Se → concepto → imagen.

Esta interpretación, sin embargo, es insuficiente. En efecto, el esquema 2) sólo puede aplicarse a la codificación; se supone que es el locutor quien sustituye *término* por *ocaso,* el concepto por la imagen. Pero, para el descodificador, el esquema se in-

vierte, va de *ocaso* a *término*, de la imagen al concepto. El cambio va de lo sensible a lo inteligible, según el esquema:

3) Se → imagen → concepto.

¿Dónde está entonces la ventaja con respecto al esquema 1), si el punto de llegada sigue siendo el concepto? La solución está en la identificación de la metáfora con la comparación elíptica. Es la «analogía» o cuarta proporcional de Aristóteles. La paráfrasis de *la vejez es el ocaso de la vida* resulta *la vejez es el término de la vida como el ocaso es el final del día.* Así, tenemos a la vez la idea, *el término*, y la imagen, *el ocaso*, sirviendo la imagen para ejemplificar la idea. Pero esta solución no es buena, ya que vuelve a plantear el problema. Si la metáfora es una comparación abreviada, ¿de dónde viene la diferencia funcional entre las dos expresiones? Si la comparación es la paráfrasis de la metáfora, ¿cómo explicar la diferencia de efecto? Si este efecto de fuerza o de vivacidad que hemos llamado intensidad se origina en la imagen, ¿por qué está presente en la figura y no en la comparación, en la que, sin embargo, la imagen sigue presente? Volvemos a caer en la misma aporía. Figura y comparación son a la vez iguales y distintas.

Lo que, sin embargo, persiste de la teoría clásica es la preocupación por investigar la naturaleza mental del significado figural, el no considerar la figura como simple sustitución conceptual, sino como paso de lo conceptual a lo no conceptual. Pero el simple recurso a la imagen no basta. Si la figura es imagen, entonces es que hay dos tipos de imágenes: una, el significado de la figura; y la otra, el de la comparación. El rasgo de poeticidad divide a la imagen misma, y hay que admitir que existen imágenes poéticas e imágenes no poéticas, y entonces, el problema es saber en qué consiste la diferencia.

La lingüística, desde siempre, ha establecido una tipología de los lenguajes según el criterio funcional. Y, entre estos tipos, se halla una constante, el lenguaje llamado «afectivo», o «emocional», o «expresivo». Pero ¿qué quiere decir exactamente esto?

En su célebre análisis de las funciones del lenguaje, Jakobson opone la «función emotiva» a la «función referencial». La primera se centra en el destinatario; la segunda, por el contrario, se centra en el «contexto», es decir, en el mundo. Esto se basa en realidad, pensándolo bien, en un grave contrasentido. Se llama «emotivo» al lenguaje en cuanto que expresa «la actitud del sujeto con respecto a aquello de lo que habla» [18]. Consideremos una frase como:

1) *la muerte de mi padre me causa mucha pena* o *me angustia la situación actual.*

Estas frases responden a la definición jakobsoniana de la función emotiva. Son expresiones de la actitud del sujeto con respecto a aquello de lo que habla. Pero ¿desempeñan por esto una «función emotiva»? ¿En qué se diferencian de frases como

2) *hoy llueve* o *la crisis económica se prolonga,*

que son igualmente frases de función referencial? En los dos casos, la frase expresa un estado de cosas al que se refiere. El hecho de que, en *1*), el referente pertenezca en cuanto tal al campo afectivo, mientras que no es así en *2*), no permite en modo alguno oponerlos funcionalmente. Es preciso distinguir aquí con claridad referente y significado; la naturaleza afectiva de uno no implica de ningún modo la naturaleza afectiva del otro. El significado de *angustia* en *me angustia la situación actual* sigue siendo conceptual, aunque su referente sea afectivo. Una clase de enunciados no puede especificarse lingüísticamente a partir del referente, sino sólo a partir del significado. Existe verdadero lenguaje afectivo si, y sólo si, el afecto *es* el significado de este lenguaje. Una frase puede remitir a un significado y a un referente igualmente afectivos. Es el caso de:

---

18 *Essais...*, «Poétique», pág. 214. Es cierto que Jakobson dice «expresión directa» refiriéndose con esto a hechos como la entonación o la interjección. Pero, si estos elementos tienen función emotiva, no es porque se refieran a sentimientos, sino porque provienen de un tipo específico de significado.

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé
[Soy el tenebroso, el viudo, el inconsolado].

Pero el significado puede ser afectivo sin que el referente lo sea. Así en

Et la treille où le pampre à la rose s'allie (Nerval)
[Y la parra en que el pámpano se alía con la rosa],

cuyo significado afectivo remite a un referente material.

Esta confusión entre sentido y referente es simétrica a otra, que es preciso disipar también, y que se produce entre sentido y efecto en el destinatario. Una frase como *se ha declarado la guerra* es susceptible de producir efectos afectivos intensos en quienes la oigan. Pero estos afectos son efectos del sentido, no el sentido, que sigue siendo conceptual. Lo prueba la variabilidad de estos efectos, dolor en los más de los casos, pero quizá también indiferencia, o incluso alegría en los partidarios de la guerra. Ahora bien, el sentido de una frase tal es unívoco. Como debe serlo también el sentido de una frase con significado afectivo. Si su sentido es algo experimentado, lo experimentado debe entonces ser lo mismo para todos los receptores, dentro de los límites, claro está, de las dificultades de la descodificación.

En conclusión, si queremos preservar la existencia de un lenguaje afectivo, debemos entender por esta expresión un lenguaje cuyo afecto no es la causa o el efecto del significado sino que *es este significado*. Es preciso admitir que, en el verso de Nerval que acabamos de citar, los significantes *treille, pampre, rose* remiten directamente a afectos, es decir que sólo son comprendidos en la medida en que su sentido es experimentado. Con la terminología de Austin, podríamos expresar esto diciendo que la función emotiva no se sitúa ni en el valor ilocutivo, ni en el valor perlocutivo, sino en el interior mismo de lo que constituye el enunciado, en su valor propiamente locutivo (*locutionary force*).

Así, pues, en resumen, sólo podemos definir un tipo de lenguaje afectivo si la significación dada por este lenguaje es algo

experimentado. Si, paralelamente, admitimos que el sentido primero de una palabra de la lengua es conceptual, entonces la figura poética es cambio de sentido, según el esquema:

significante → concepto → afecto.

(Pero no sé si a este cambio mental puede llamársele tropo o si hay que reservar esta palabra a la simple sustitución conceptual. Los tropos diacrónicos pueden ser considerados como simples sustituciones de conceptos. Pero dejo a un lado la cuestión de saber si en sincronía existen tales fenómenos. Si el desvío se percibe como tal, ¿puede ser conceptual su reducción?).

Esta teoría puede parecer paradójica. Antes de dedicarnos a responder a las objeciones que suscita, pongámosla bajo la más ilustre de las cauciones. Mallarmé, a quien se suele considerar actualmente como un pionero del formalismo, es en realidad un adepto de la teoría afectiva. Ya he tenido ocasión de citar esta frase, muy explícita: «...invento una lengua que debe surgir de una poética muy nueva, que podría definir en dos palabras: no pintar la cosa, sino el efecto que produce». Pero, ¿en qué consiste este efecto? Mallarmé prosigue: «En ella, el verso no debe, pues, componerse de palabras, sino de intenciones, y todas las palabras deben borrarse ante las sensaciones». Además, lejos de reducir el texto a su estructura verbal, la poética de Mallarmé insiste en el significado, que es aquí la sensación. La naturaleza de esta sensación se precisa en la cita siguiente: «Queda abolida la pretensión, estéticamente un error..., de incluir en el sutil papel del volumen algo que no sea, por ejemplo, el horror del bosque o el mudo trueno disperso en el follaje, no el bosque intrínseco de los árboles» [19]. «El horror del bosque» es sin duda algo experimentado, del mismo modo que, en metáfora, el «mudo trueno» del follaje, y es este algo experimentado lo que constituye el «efecto», por oposición a la cosa misma, aquí «el bosque intrínseco de los árboles». Mallarmé escribe también:

[19] «Variations sur un sujet», *Œuvres complètes*, Pléiade, pág. 365.

> Como la poesía consiste en *crear,* es preciso captar, en el alma humana, estados, fulgores de una pureza tan absoluta que, bien cantados y bien manifestados, constituyan, en efecto, las joyas del hombre; en esto, hay símbolo, hay creación, y aquí está el sentido de la palabra poesía: es, en suma, la única creación humana posible. Y si, verdaderamente, las piedras preciosas con que nos adornamos no manifiestan un estado de alma, nos adornamos indebidamente... [20].

Así, pues, esta «poética muy nueva» consiste en esa transmutación del lenguaje por la que la cosa se da en forma de algo experimentado. Este es el sentido del símbolo mallarmeano.

Surgen entonces dos cuestiones; la primera concierne a la existencia misma de tal significado, y la segunda, a su contenido. Nuestro análisis va a intentar dar respuesta a ambas, pero contentándose con preparar el terreno. Por los problemas psicológicos, sociológicos y epistemológicos que suscitan, estas cuestiones exigirían largos desarrollos que se saldrían del ámbito de una poética y quizá también de la competencia del poeticista.

La primera cuestión es la planteada por la existencia —más allá de la pareja significante-significado— de otro término, que es el objeto o referente, tercer término del triángulo semiótico.

La pertinencia del referente en la descripción del signo lingüístico no ofrece duda. Comprender una palabra o una frase es pasar del significante al significado, pero nunca se capta el significado como realidad mental. El locutor apunta necesariamente, a través de las palabras, a una realidad no lingüística, que existe en sí, independientemente de toda expresión verbal o no verbal. El sentido de la palabra *mesa* no es «idea de mesa». Comprender *la luna brilla* no es captar la conveniencia de un verbo con relación a un nombre, ni tampoco de una representación con respecto a otra, sino la pertenencia de una propiedad real a una cosa real. «Toda conciencia es conciencia de algo»; este axioma vale también para la conciencia lingüística. Las palabras de la lengua son intencionales, trascienden hacia algo

---

20 «Réponse à des enquêtes», *Œuvres complètes,* Pléiade, pág. 870. La cursiva es mía.

distinto, «apuntan a», «están puestas en lugar de»[21] algo que no es verbal, algo «preexistente», expresado, pero no creado, por el discurso. La ciencia del lenguaje puede reducir el signo, como hace Saussure, a una doble entidad mental. Pero, entonces, abandona el nivel fenomenológico, el único pertinente para el locutor, que no oye una imagen acústica sino un sonido, y no busca a través de él un concepto, sino una «cosa» o «referente», real o irreal, abstracta o concreta.

Abramos un paréntesis. El referente en cuestión no es el referente de Frege, es decir, la cosa real tal como existe en sí. Según esta versión ontológica de la referencia, una palabra como «Ulises» no tiene referente, ya que Ulises no existe. Pero este problema de existencia sólo puede interesar a la lógica. El punto de vista pertinente en cuanto al lenguaje es fenomenológico[22]. Para el locutor, «Ulises» se refiere a un personaje de *La Odisea*, es decir, a un ser ficticio, y su carácter ficticio caracteriza precisamente su modalidad de existencia. Del mismo modo, la referencia fenomenológica no está reservada a los términos que designan a individuos. La palabra «verde» no remite a una sensación, sino a una propiedad de las cosas, y, de igual modo, la palabra «diferencia» remite a una relación entre las cosas, siendo propiedad y relación los referentes respectivos de los dos términos[23].

Ahora bien, tal carácter sólo pertenece, al parecer, al conjunto de los contenidos mentales llamados «representativos», percepciones, imágenes, conceptos. Es decir, a ese orden de fenómenos mentales que no se viven como tales, sino como captación directa de la realidad no mental. Pues bien, éste no es el caso, según la concepción tradicional, de los fenómenos afectivos. Lo experimentado, en cuanto tal, parece no representativo, cerrado sobre sí. Se puede decir «concepto de rosa» o «imagen de rosa», pero en «emoción» o «afecto de rosa», ¿no

---

[21] Expresiones de N. Frye en *Anatomie de la Critique.*

[22] Cf. la expresión «referente intencional» de Mac Cawley. M. Galmiche, *La Sémantique générative,* pág. 169.

[23] Sobre este problema, véase G. O. Martin, *Language, thruth and poetry,* cap. VII: «Does Literature refers?».

hay acaso una contradicción en los términos? [24]. Miedo, ira, alegría, dolor, son estados del yo, captados como tales por la conciencia que los experimenta. Una metáfora espacial describe la diferencia. La representación capta su propio contenido como «objetual», es decir, como un ser exterior al yo. Ver un objeto no es ver los propios ojos. Por el contrario, el afecto sólo capta su propio contenido como «subjetual», como fenómeno interno, acontecimiento interior al yo que lo experimenta y que, en último término, se confunde con él. Así, los contenidos de conciencia están dicotomizados: a una «representación sin afección» responde una «afección sin representación». El afecto, por consiguiente, no puede ser candidato al papel de significado, ya que, al contrario que la representación, no puede referirse a una cosa como a un más allá objetivo de sí mismo.

Puede leerse un ejemplo típico de esta concepción en Robbe-Grillet, que abre el proceso de la metáfora con estos términos:

> Una vez admitido el principio de esta comunión, hablaré de la tristeza de un paisaje, de la indiferencia de una piedra, de la fatuidad de un cubo de carbón. Olvidaré que soy yo, sólo yo, quien experimenta la tristeza o la soledad [25].

El responsable de este olvido es, según el autor, «el humanismo» que nos hace creer en un mundo antropocéntrico, poblado de almas semejantes a la nuestra. Pero se le puede preguntar de dónde viene esta creencia y si el error que incluye no se origina en la percepción misma. El fundador del «Nouveau Roman» suprime, sin decirlo, la adquisición fundamental de la fenomenología, el descubrimiento de un aparecer del mundo que no se confunde con su ser tal como lo presenta el saber.

---

[24] Sin embargo, el alemán dice «Abendstimmung», «Mondscheinstimmung», «Morgenstimmung». La palabra «Stimmung» no tiene equivalente francés [ni español]. Se podría traducir por «sentimiento-de-crepúsculo», «sentimiento-de-claro-de-luna», «sentimiento-matinal», y el guión marcaría el carácter «objetual» de lo experimentado. Cf. Bollnow, *Les Tonalités affectives*, pág. 145.

[25] *Pour un Nouveau Roman*, pág. 62.

Aquí tenemos que remitirnos a la obra capital de Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*; citaré muchos fragmentos de ella, que no pueden, sin embargo, suplir su lectura. Recordemos solamente que el procedimiento fenomenológico intenta describir la experiencia «ingenua» tal como se da previamente a las construcciones de las reflexiones y del saber. Al contrario que la ciencia, la fenomenología intenta volver a la pura apariencia inmediata. Descubre entonces en ella el sentir, acto del «cuerpo propio», que no es, ni para sí ni en sí, ni sensación ni reflexión, y que debe ser descrito en su modo de ser original y ambiguo.

> Así, la cosa es el correlato de mi cuerpo y, más generalmente, de mi existencia; mi cuerpo es tan sólo su estructura estabilizada, que se constituye al apoderarse de ella mi cuerpo; no es al principio una significación para el entendimiento, sino una estructura accesible a la inspección del cuerpo, y, si queremos descubrir la realidad tal como se nos presenta en la experiencia perceptiva, la hallaremos cargada de predicados antropológicos (pág. 369).

La tristeza de un cielo nublado no es, pues, captada por la conciencia como su propia respuesta a un estímulo neutro en sí mismo. Esta tristeza es leída en el cielo como su cualidad propia, emana de él como un olor. No hay que distinguir tres momentos: 1) percepción de un cielo gris, 2) experiencia de tristeza, 3) juicio de causalidad que une 1) y 2). El sujeto percibe el cielo y experimenta la tristeza mediante un único y mismo acto de conciencia. El cielo es triste del mismo modo que es gris, y quizá no sea aún decir bastante. En último extremo, ver el cielo como gris es ya distanciarlo, integrarlo en un saber. La percepción originaria, inmediata, «no tética y no reflexiva», no percibe ya el gris como color, sino como tristeza. Así escribe Heidegger:

> El hecho de estar en tal tonalidad afectiva (*das Gestimmtsein*) no depende en primer lugar de lo psíquico, no es de suyo un estado interior, que se exterioriza luego de forma enigmática e influye en las cosas y en las personas... (la tonalidad afectiva) no viene ni del

> interior ni del exterior, sino que surge en el mundo como modo del ser de este mismo...[26].

Es cierto, sin embargo, que esta experiencia no es una invariante de la percepción y que se puede percibir el cielo a la vez como gris y como neutro. Pero es que hay dos percepciones, del mismo modo que hay dos imágenes, dos tipos o, más exactamente, dos polos de la experiencia. Una experiencia «ingenua» no integrada y una experiencia reflexiva e integradora. Dos polos de la visión o de la conciencia del mundo. Respecto a la conciencia integradora, *el cielo está triste* aparece como frase desviada. Este tipo de conciencia es sin duda el que se instituye normalmente en «el adulto civilizado», y toda la función de la poesía aparece ya entonces sólo como una transmutación mental, un cambio de conciencia operado mediante las palabras, un retorno a un contacto con el mundo, en el que éste se revela cargado de lo que Merleau-Ponty llama «significaciones vitales» o «existenciales»; significaciones halladas por las palabras tan pronto como el artificio figural les concede el poder de hacerlo.

El tropo, como segundo tiempo de la figura, es decir, como reducción del desvío que ella utiliza, ya no es, entonces, «una palabra por otra». Comprender

> *Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir* (Baudelaire)
> [El cielo es triste y bello cual gran descansadero]

no es cambiar un concepto por otro y sustituir *triste* por *attristant* (entristecedor). Solución pobre, a la vez inútil y costosa. La lectura poética es, desde luego, un cambio, pero un cambio fundamental, ya que va de un modo a otro de nuestra relación con las cosas o de nuestra visión del mundo. Ver el cielo triste es un modo auténtico de visión, y el poeta no hace más que decir las cosas como las ve[27].

---

26 *Sein und Zeit*, pág. 136.

27 «Originariamente, el color gris de un día de invierno se vive como sombrío y triste. Y esta 'cualidad' no se construye. Es, de entrada, objetiva». A. de Waelhens, *Une philosophie de l'ambiguïté*, pág. 78.

El análisis nos lleva, pues, a distinguir dos tipos de experiencia. Una neutra, la otra intensa; la primera, conceptual; la segunda, afectiva. Pero admitir la existencia de una percepción o de una imagen afectiva lleva a examinar el estatuto de la afectividad misma. Leer un poema, comprender un poema, es sentir su sentido. El lenguaje poético sólo tiene sentido si suscita una experiencia constituida por la manifestación misma de este sentido. Pero surge un problema. Leer un texto de tonalidad triste es experimentar tristeza, pero ¿es estar triste? ¿Del mismo modo que por la muerte de un ser querido o por un fracaso? En caso afirmativo, ¿cómo explicar la simultaneidad de tal sentimiento con el encanto poético? Hay aquí un problema de psicología estética sobre el que no han sido suficientemente consultados los especialistas. El teatro de Chejov es todo él variación sobre un mismo tema, el hastío de vivir, y sólo se puede consumar auténticamente este texto experimentando esa tonalidad afectiva que todo el arte de Chejov aspira a comunicar a sus destinatarios. Pero ¿se hastía el espectador de una representación de *Las Tres Hermanas*? Si se responde negativamente, habrá que superar una nueva aporía. ¿Cómo puede el mismo sujeto, a la vez, experimentar y no experimentar el hastío? Una vez más, la respuesta exige una distinción entre dos tipos de experimentación: una, efectivamente vivida, es la emoción propiamente dicha, con sus manifestaciones fisiológicas, de las que W. James dice con razón que, sin ellas, la emoción quedaría privada de su sustancia; la otra, desprovista de toda repercusión periférica consciente, que sería experimentada sin ser por ello vivida. Valéry había señalado ya la necesidad de esta distinción. Si la función del poema es «producir una emoción», también es cierto que esta emoción es específica. «Nos interesa oponer lo más claramente posible la emoción poética a la emoción ordinaria» [28]. Y también: «Es ésta una de las características más curiosas del arte, que produce en nosotros un efecto sensible, pero no del mismo orden de sensibilidad que el de la sensación original» [29]. Este tipo de sensibilidad lo

28 «Propos sur la poésie», *Œuvres*, Pléiade, 1, pág. 1363.
29 «Nécessité de la poésie», *Œuvres*, Pléiade, 1, pág. 1389.

define Valéry con un término: «esta *sensación de universo* que es la característica de la poesía»[30]. Fórmula que resume los dos temas de nuestro análisis, «totalidad» y «objetividad» de la experiencia poética.

Mikel Dufrenne, a su vez, distingue claramente estos dos tipos, a los que llama «emoción» y «sentimiento».

> Así, la emoción del miedo no es el sentimiento de lo horrible: es cierta manera de reaccionar ante lo horrible cuando ha sido captado como un carácter del mundo presente, y de debatirse en el mundo de lo horrible. Del mismo modo, la alegría no es el sentimiento de lo cómico, sino la manera de penetrar en el mundo de la alegría y servirse de él. Igualmente, el terror y la piedad no son el sentimiento de lo trágico, sino reacciones debidas a la manera en que entramos en el mundo de lo trágico asociándonos a los héroes de la tragedia[31].

En cuanto a Merleau-Ponty, si hace del cuerpo el tercer término, intermedio entre el en-sí del objeto y el para-sí de la conciencia,

> objeto *sensible* a todos los otros, que resuena con todos los sonidos, vibra con todos los colores y da a las palabras su significación primordial por su manera de acogerlas (pág. 273),

sin embargo, para él, esta significación no es algo auténticamente vivido. Citando experiencias de Werner sobre estímulos verbales demasiado rápidos para ser descifrados, escribe:

> La palabra *chaud* (caliente), por ejemplo, induce una especie de experiencia del calor que forma a su alrededor como un halo significativo. La palabra *dur* (duro) suscita una especie de rigidez de la espalda y del cuello, y sólo secundariamente se proyecta en el campo visual o auditivo y toma su figura de signo o de vocablo... La palabra no es entonces distinta de la actitud que induce, y sólo cuando su presencia se prolonga aparece como imagen exterior y su significación como pensamiento[32] (pág. 272).

---

30 «Propos sur la poésie», *Ibid.*, pág. 1363.

31 *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I, pág. 469. Véase también, del mismo autor, *Le Poétique*.

32 La identificación del sentido inmediato de un término con «la acti-

Pero esta sensación de calor o de dureza, que constituye el sentido de las palabras, es distinta de la realidad experimentada.

> No se trata aquí de reducir la significación de la palabra *chaud* a sensaciones de calor, según las fórmulas adoptadas. Porque el calor que yo siento al leer la palabra *chaud* no es el calor efectivo. Lo único que sucede es que mi cuerpo se dispone al calor y dibuja, por decirlo así, su forma (pág. 273).

Al igual que la imagen no es la percepción, aunque ésta conserve su contenido, porque establece su objeto como «irreal» (Sartre), del mismo modo la experiencia poética, por no ser vivida como acontecimiento o estado del yo, sino como cualidad objetual, tiene la marca de la irrealidad. Se la puede llamar imagen afectiva y, correlativamente, afecto imaginario. Es muestra de lo que Baudelaire llamaba «sensibilidad de la imaginación». Esto no quiere decir que sea «fingida» o «representada». Sigue siendo, repitámoslo, una experiencia efectiva, pero en cierto modo «distanciada». Se ha podido hablar así de una «distancia psíquica», obtenida por una especie de «desembrague» (*a putting out of gear*) que desolidariza lo experimentado de las reacciones propias del organismo, ligadas a su vez a sus intereses vitales [33]. La metáfora espacial, aquí también, puede ayudar a la descripción. Se dirá de tal experiencia que es intermedia entre el ser y el conocer, ni en coincidencia con el sujeto, como lo vivido, ni en total exterioridad, como lo conocido, sino a mitad de camino y como en contacto con los espacios fenomenológicos del yo y del no-yo [34].

A este tipo de experiencia que constituye el sentido poético, ¿habrá que seguir llamándola «afectiva» o «emocional»? Sí, si convenimos en dar a estos términos un sentido genérico por el que designen cualquier clase de experiencia. Pero hay que

---

tud que induce» está muy próxima a la teoría de Osgood, de la que se hablará en el capítulo siguiente.

33 E. Cullough, citado por Ruyer, «L'expressivité», *Revue de Métaph. et de Morale*, 1956.

34 «Vivir una cosa, dice Merleau-Ponty, no es ni coincidir con ella ni pensarla en su totalidad».

seguir temiendo que estos términos se refieran a lo vivido y que, así, la fórmula «lenguaje afectivo» o «sentido emocional» remita irresistiblemente a «la expresión de los sentimientos». El término de «connotación», que yo mismo he utilizado en *E. L. P.*, es cómodo. Pero es quizá un error acaparar un término que los lingüistas usan corrientemente como «significación secundaria» sin especificar la naturaleza conceptual o no de dicha significación. E incluso cuando especifican el término como «connotación afectiva», no se sabe si la expresión se refiere a las actitudes del locutor o a los efectos producidos en el receptor, o, por el contrario, al significado afectivo propiamente dicho. Por esta razón trataré aquí, si no de excluirlo, de restringir el empleo de este término. Si llego a utilizarlo, será siempre en calidad de «sentido afectivo», como lo hace Osgood (*affective meaning*). Aventuraré, pues, un término nuevo al distinguir dos tipos de sentido, conceptual o noético, afectivo o patético. Diciendo «sentido patético» devolvemos este término a su origen: «que hace sentir» (*pathein*)[35], y si conserva una «connotación» disfórica, su valor no será falseado, ya que la poesía lírica, en la mayor parte de su corpus, explota términos aflictivos, por razones que la Poética deberá investigar algún día. Por último, ya que noético ha dado «noema», propondré «patema» para designar el contenido experimentado de la significación, su tonalidad particular, variable, claro está, según los textos[36]. La cuestión de saber si estos patemas son simples o complejos y, en este último caso, si pueden ser analizados en unidades primarias, el equivalente patético de los «semas»

---

35 Sin duda éste es el sentido en que Gide emplea el término en las líneas siguientes (*Les Nourritures terrestres*):

> *Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur.*
> *Une existence pathétique, Nathanaël, plutôt que la tranquillité.*
> [Natanael, te enseñaré el fervor. / Una existencia patética, Natanael, más bien que la tranquilidad].

La oposición *patética / tranquilidad* es significativa.

36 «Los sonidos que emite la voz son los símbolos de las afecciones del alma», escribe Aristóteles en *De interpretatione* (16 a). La expresión traduce el término «pathémata», que, en la frase, designa el significado.

o «rasgos semánticos» del análisis componencial, será examinada más tarde, a propósito del método de Osgood, que propone precisamente este análisis.

Queda por superar una última dificultad relativa a la denominación de estos términos. La poética se sirve de una metalengua que es también conceptual. Decir que *rojo* significa *violencia* es legítimo en la medida en que la experimentación correspondiente al uso poético de la palabra *rojo* es a su vez una realidad que podemos convertir en el referente de un concepto. Pero existe el gran riesgo de volver a creer que la palabra *rojo* está ahí para significar el concepto de violencia. Entonces es cuando diríamos con todo derecho, como Breton, que si el poeta hubiese querido decir *violencia* lo habría dicho. Si no lo ha hecho es que esta palabra, en contexto ordinario, tiene precisamente como significado el concepto, mientras que *rojo,* en contexto poético, en y por la figura, remite a un significado patético, es decir, hace sentir la violencia del mundo, en una especie de cuasi-presencia, cuya producción es la única función del arte poética.

La poesía es lenguaje patético y, en cuanto tal, difiere del lenguaje no poético. La oposición noema/patema es el rasgo funcional pertinente de la diferencia poesía/no-poesía. El lenguaje científico (el uso científico de la lengua corriente) es totalmente conceptual. Poesía y ciencia ocupan los dos polos de un eje, dentro del cual pueden situarse los otros tipos de discurso. Lo que llamamos «lenguaje ordinario» se halla en algún lugar de este eje, a una distancia variable de los dos polos, según sus propias especies. El lenguaje escrito de intención didáctica (por ejemplo, un artículo de fondo del periódico *Le Monde*) está sin duda muy cerca del polo conceptual, y a este género es al que se refiere este análisis cuando opone la poesía al lenguaje ordinario.

Pero el lenguaje conceptual parece tener una ventaja decisiva. Su léxico, al menos en la mayoría de sus palabras, tiene un sentido relativamente estable dentro de la comunidad. No ocurre lo mismo con el lenguaje patético. Decir, en metalengua, que *rojo* = *violencia, verde* = *paz,* ¿no es acaso una arbitra-

riedad? ¿Qué podría objetarse a quien negase a estos términos cualquier significación de este tipo? En ciertos casos, se le podría contestar invocando la lengua misma. Algunas figuras de uso, como

idées noires [ideas negras]

o

voir la vie en rose [ver la vida de color de rosa]

atestiguan el valor afectivo de estos colores. Del mismo modo, un término como *rondeur* (lit. redondez), definido por el diccionario como sinónimo de «*bonhomie*» (llaneza), muestra claramente que, en la forma circular, no vemos solamente la equidistancia entre los puntos y un centro, sino también una especie de *facilidad* y *de acierto* de la forma, que progresa de manera regular y continua sin armarse nunca de «puntas», como el cuadrado o el triángulo [37]. En muchos casos, las diferentes figuras homologadas por el diccionario son otras tantas notaciones metalingüísticas de los valores patéticos. Pero no todas las palabras se benefician de esta caución metafórica. Ahora bien, precisamente las palabras que no tienen este privilegio son las que la poesía, al menos la moderna, introduce en la figuralidad. ¿Cómo puede entonces descodificarlas el lector? Para responder a esta pregunta, es preciso buscar los fundamentos del código poético y, para ello, examinar sus orígenes.

* * *

El conjunto de las significaciones patéticas aportadas por las palabras de la lengua tiene doble fundamento: 1.°, el *referente*; 2.°, el significante. Comencemos por las primeras, cuyo papel es más importante. Se les puede asignar un triple origen: a) natural, b) cultural, c) personal. En cuanto tales, como vamos a ver, no son en modo alguno incompatibles entre sí.

---

37 Los ciegos de nacimiento operados dicen que reconocen el círculo porque no tiene puntas. No es «puntiagudo» como el triángulo o el rectángulo.

a) *Natural*: aquí tenemos que remitirnos una vez más a la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, dedicada por entero a la actualización de las «significaciones existenciales», que residen originalmente en las cosas. Lo cito, de manera algo extensa:

> Pues bien, para el empirismo, los objetos culturales y los rostros deben su fisonomía, su poder mágico, a transferencias y a proyecciones de recuerdos; el mundo humano sólo tiene sentido por accidente. No hay nada en el aspecto sensible de un paisaje, de un objeto o de un cuerpo que lo predestine a parecer *alegre* o *triste*, *vivo* o *apagado*, *elegante* o *grosero* (pág. 32).

Y es que el empirismo ignora el papel del cuerpo propio, que es el resonador de todos los estímulos que le afectan. Es él el que da a todas las cualidades sensibles una especie de «fondo vegetativo y motor». Pero si devolvemos al cuerpo propio su papel en la percepción, resulta que

> todas estas proyecciones, todas estas asociaciones, todas estas transferencias se basan en cierto carácter intrínseco del objeto; el mundo humano deja de ser una metáfora para volver a ser lo que es en efecto, el medio y como la patria de mis pensamientos (pág. 32).

«Estos caracteres intrínsecos», estos «predicados antropológicos» aparecen en todas nuestras percepciones, pero es cierto que su intensidad varía con el sujeto y las circunstancias. Para demostrar su existencia, Merleau-Ponty recurre a los testimonios de los enfermos, de los poetas o de los pintores.

> En la persona normal, las excitaciones sensoriales, sobre todo las del laboratorio, no tienen apenas significación vital; modifican sólo muy poco su motricidad general. Pero las enfermedades del cerebelo o de la corteza frontal evidencian lo que podría ser la influencia de las excitaciones sensoriales en el tono muscular si no estuvieran integradas en una situación de conjunto... El gesto de levantar el brazo, que puede tomarse como indicador de la perturbación motriz, queda modificado de manera diferente en su amplitud y su dirección por un campo visual rojo, amarillo, azul

> o verde ...En conjunto, el rojo y el amarillo son favorables a la abducción; el verde y el azul, a la aducción. Pues bien, de manera general, la aducción significa que el organismo se vuelve hacia el estímulo y es atraído por el mundo; la abducción, por el contrario, que se aparta del estímulo y se retira hacia su centro. Las sensaciones, las «cualidades sensibles», pues, están lejos de reducirse a la experiencia de cierto estado, de cierto *quale* indecible; se presentan con una fisonomía motriz, y están envueltas por una significación vital (pág. 243).

Y aquí aparecen explicitados los valores patéticos de los colores:

> El verde es considerado normalmente como un color «reposante». «Me encierra en mí mismo y me hace sentirme en paz», dice un enfermo. «No nos pide nada y no nos lleva a nada», dice Kandinsky. El azul parece «ceder a nuestra mirada», dice Goethe. Por el contrario, «el rojo penetra en los ojos», dice también Goethe. El rojo «desgarra», el amarillo es «picante», dice un enfermo de Goldstein (pág. 244).

Los psicólogos de la gestaltheorie aceptan, por su parte, la existencia de cualidades afectivas naturales. La teoría «admite que hay objetos que tienen por sí mismos, en virtud de su estructura propia, independientemente de toda experiencia anterior del sujeto que los percibe, el carácter de lo extraño, de lo pavoroso, de lo irritante, de lo gracioso, de lo elegante, etcétera» [38]. La escuela de Leipzig va más lejos:

> Intenta remontarse a las formas primitivas y las encuentra... en totalidades difusas, sin partes, cualitativamente diferentes y de naturaleza afectiva... Así, Volkelt muestra, mediante el estudio del dibujo en los niños, que el objeto es sobre todo para ellos una realidad táctil y emocional... (*Ibid.*, pág. 224).

Tendremos que recordar todos estos testimonios en nuestra lectura de lo poético. Y podemos decir ya que si el azul es un color apacible, se puede comprender por qué Mallarmé dice «*solitude bleue*» [soledad azul], y, si el verde favorece el movi-

---

[38] G. Guillaume, *Psychologie de la forme*, pág. 190.

miento hacia el objeto, por qué Baudelaire asocia este color con el amor en:

> *Mais le vert paradis des amours enfantines*
> [Pero el verde paraíso de los amores infantiles].

Además, si es cierto que cada cualidad sensible tiene consecuencias vegetativo-motrices, el fenómeno de sinestesia halla entonces una explicación. Está ligado a la identidad de tales consecuencias en lo que respecta a estímulos pertenecientes a registros sensoriales diferentes. De hecho, para el fenomenólogo, «la percepción sinestésica es la regla, y si no nos damos cuenta de ello es porque el saber científico desplaza la experiencia, y ya no sabemos ver, oír y, en general, sentir...», afirma Merleau-Ponty. El poeta sería entonces el que no ha olvidado lo que es sentir, y por esto compone esas alianzas de palabras que parecen raras a los que ya no lo recuerdan y no ven ya en las palabras más que conceptos. Éstas son las «correspondencias» de las que habla Baudelaire en el famoso soneto que lleva este título. Pero el fenómeno de correspondencia no se limita a los puros *qualia* sensibles. Se puede generalizar el término y extenderlo a esos complejos representativos que se dan como «cosas» o «acontecimientos», y tenemos entonces, en la correspondencia, la clave del segundo tiempo de la figura, por lo que el desvío se reduce y la lógica del mismo, que define la poeticidad, se extiende del paradigma al sintagma, de la palabra al discurso [39]. Pero no nos anticipemos. La naturalidad de los valores patéticos puede diferenciarse según sea directa o indirecta. En el primer caso, que acabamos de enfocar, la resonancia corporal que la constituye emana directamente del estímulo en función de su estructura interna. La violencia del rojo está directamente ligada a la excitación nerviosa que corresponde a este color [40]. Pero

[39] Ponge toma de nuevo la palabra para definir su poética. «*Son... definiciones que... establecen correspondencias inéditas, que alteran las clasificaciones habituales y se presentan así de forma más sensible, más llamativa, más agradable también*», *Le Grand Recueil*, vol. III, 65.

[40] «El rojo tal como lo imaginamos, color sin límites, esencialmente cálido, actúa interiormente como un color desbordante de una vida ardiente y agitada», Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, pág. 130.

la relación asociativa entre el rojo y la sangre no puede sino reforzar este valor mediante un doble proceso metonímico: rojo → sangre → violencia. Este proceso es natural y no debe nada a la cultura. Del mismo modo, el verde puede significar frescor-reposo, por sí mismo y por asociación con la eclosión primaveral de la vegetación. Pero, una vez más, la asociación es natural, lo que no quiere decir que sea universal. Lo es en los dos ejemplos anteriores. La sangre es roja y la hierba es verde siempre y en cualquier lugar. Lo mismo sucede con el negro, color de la noche, que en la experiencia inmemorial se asocia al miedo y a la muerte. «Remitámonos a Lucrecio, que describe en versos célebres el terror de nuestros antepasados a la llegada de la noche, o a la tradición judía cuando el Talmud nos muestra a Adán y Eva viendo con terror cómo la noche cubre el horizonte y cómo el horror de la muerte invade los corazones temblorosos» [41]. Pero en lo que se refiere al amarillo, «color picante», es posible que este color quede reforzado por su relación con la acidez del limón. El reforzamiento no se produce, entonces, en las culturas que ignoran la existencia de este fruto. Del mismo modo, no todas las sociedades conocen el uso del tabaco; no pueden comprender las metáforas inspiradas por el tabaco, de las que Lévi-Strauss nos dice que

> se sitúan, de manera semántica, en un registro que es el de la violencia, la turbulencia y el desorden (*passage à tabac, coup de tabac, tabagie*).

Sin embargo, la posición del tabaco en el registro de la violencia es natural. Así pues, es preciso dejar de confundir naturalidad y universalidad. O, por lo menos, quedarse sólo con la versión «débil» de la hipótesis universalista, como hace la semántica reciente, según la cual cada lengua sólo toma un subconjunto particular del conjunto de los Universales [42].

---

[41] G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. En la lengua de los indios cheroquis, la misma palabra significa «negro» y «muerte».

[42] Cf. Berlin and Kay, *Basic color terms*, 1969.

b) *Cultural*: muchos autores atribuyen el valor disfórico del color negro al hecho de que en nuestra cultura el negro sea el color del luto. Este valor sólo sería, pues, una metonimia contingente ligada al código simbólico de cierta cultura. Y ponemos como prueba el hecho de que, en otras culturas, por ejemplo en el Japón, se usa el blanco como color de luto. Es muy posible. Aunque el blanco comparte con el negro el rasgo acromático y no se conoce casi ningún ejemplo en que la muerte esté simbolizada por el color. Podemos preguntarnos, además, si la diferencia de significante no oculta una diferencia de significado, ya que la muerte no tiene en la antigua sociedad japonesa el carácter trágico que tiene para nosotros. Las reinas de Occidente también se vestían de blanco para el luto. Su simbolismo es claro. El blanco significaba la negación de la muerte en la perennidad de la monarquía. «El rey ha muerto, ¡viva el rey! », fórmula que significa que la realeza no muere. A mí, personalmente, me cuesta creer que el valor aflictivo del negro sea de origen puramente cultural. Toda cultura se arraiga en la naturaleza de la que procede y refuerza ciertos aspectos para convertirlos en su diferencia específica. Una catedral, una pirámide y un menhir no tienen nada en común, a no ser la vertical. Habría que preguntar a los etnólogos si hay culturas en que esta diferencia alto-bajo, que rige tan fuertemente nuestra relación con el mundo, se ignora o se invierte simbólicamente. Es posible que, en esos casos, el efecto cultural sea el simple reforzamiento de un efecto natural. Quedan casos, sin embargo, en que el origen puramente cultural de la significación es innegable. Así ocurre con la que el nazismo confirió a la cruz gamada, sin relación con la expresividad natural de la esvástica.

Este tipo de problema, no obstante, incumbe a la antropología, no a la poética, que sólo puede comprobar la inteligibilidad variable de los textos poéticos según su origen. Cuando es natural, la poesía es transcultural, y su traducción es posible. Cuando es cultural, su lectura queda bloqueada en el seno de cierta área cultural, y Baudelaire sólo sería legible en Occidente. Sería una lástima, pero el hecho no invalidaría en nada la teoría

del semantismo patético. La limitación histórico-geográfica de un código no le impide funcionar. Hay valores que son, con toda evidencia, puramente culturales. Como los que están ligados a los nombres propios. Oímos en conversaciones corrientes innumerables discusiones sobre los nombres, que intentan destacar la especie de impresión que se les atribuye. Un nombre «resulta pueblerino»; otro, por el contrario, «resulta aristocrático», ya que estas impresiones están indiscutiblemente ligadas a su uso dentro de una clase social determinada. Es conocido el poder sugestivo que Hugo sabe obtener de los nombres propios. Un ejemplo típico es *Jerimadeth*, en el verso:

Tout reposait dans Ur et dans Jerimadeth
[Todo reposaba en Ur y en Jerimadeth].

Este nombre, como es sabido, se debe al humor lingüístico de Hugo (Je rime à *deth*), pero tiene un sentido, que no puede ser conceptual, sino patético. Es portador de un patema «bíblico», en virtud de sus asociaciones fonológicas y gráficas (Jericó, Jeremías, Ruth, Seth, etc.). Pero, entonces, este sentido es ininteligible para los que ignoran la Biblia. Es cierto, pero peor para ellos.

c) *Personal.* Además de ser natural o cultural, el código de la lengua poética puede, al mismo tiempo, arraigarse en la idiosincrasia del autor. El texto es entonces un idiolecto cuya descodificación se hace difícil. Sólo el recurso al contexto de la obra permite su lectura. La recurrencia contextual es la única que permite al analista descubrir que, en Baudelaire, el violeta es «el color de la intimidad melancólica y de la vida recluida», mientras que en Rimbaud el violeta es «vibrante, vivo y lleno de savia...» [43].

Este verso de Nerval

Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie
[Devuélveme el Posilipo y el mar de Italia]

---

[43] J.-P. Richard, *Poésie et Profondeur*, pág. 105.

se origina probablemente en una experiencia personal, al mismo tiempo que el término «Posilipo» remite a asociaciones culturales muy particulares. Sin embargo, se puede comprender. De las palabras emana un efluvio de latinidad resplandeciente que hace que canten para todos.

En cambio, el sentido erótico de la palabra «catleya» en Proust sería sin duda eternamente hermético si él mismo no hubiera explicado su motivación. Hay probablemente una determinada parte del texto poético que es idiolectal, y cuyas raíces metonímicas están sumidas en los recuerdos conscientes o inconscientes del poeta. Aquí se abre el campo de investigación del psicoanálisis. Con la reserva de que sus resultados no pueden integrarse en una lectura inmediata y permiten casi sólo una lectura instruida, cuya eficacia poética puede ponerse en duda.

Las asociaciones personales desempeñan su papel a la vez en el nivel de la codificación y de la descodificación. Para que se produzca la resonancia, es preciso, sin embargo, que el resonador esté afinado. Hay oscuridades patéticas para lectores cuyos valores son opuestos a los del texto. Un ejemplo interesante de bloqueo patético nos lo ofrece este testimonio de A. Martinet:

> Aunque soy muy sensible al arte de Baudelaire, tropiezo constantemente en sus poemas con la sugestión de connotaciones tan diametralmente opuestas a las mías que una sorda irritación se impone casi constantemente a la apreciación positiva. Desde el primer verso de la *Invitation au voyage*
>
> *Mon enfant, ma soeur*
> [Hija mía, hermana mía]
>
> se produce un choque tal que todo el arte desplegado a continuación me hallará crispado e incapaz de abandonarme plenamente a las sugestiones de la obra. Para mí, «ma soeur» es una hermana mayor, que no podría ser «mon enfant»; las relaciones entre hermano y hermana se sitúan menos en el plano de la ternura que en el de la camaradería y la competición amistosa. El empleo de «ma soeur» por el amante saciado lleva consigo una sugestión de

incesto que me indigna. Quizá esta crispación inicial habría podido atenuarse y desaparecer gradualmente si hubiera encontrado, en la continuación del poema, connotaciones en las que hubiera podido reconocer las mías. Pero la simple mención de cielos nublados me haría declinar toda invitación al viaje. Todo cielo que no es azul, claro, o incluso negro, presagio de la tormenta que estalla para dar paso a un sol más radiante, no tiene para mí ningún atractivo. Una infancia pasada en una región de montaña de veranos cálidos y tormentosos, una educación no sin huellas de puritanismo, un contacto tardío con Baudelaire y los simbolistas, el complejo fisiopsicológico que llamamos temperamento, todo esto podría ser invocado para explicar la resistencia a los atractivos de una forma poética cuya influencia noto en mí sólo cuando consigo abstraerme de lo que constituye mi personalidad profunda [44].

Otra dificultad de la lectura patética es la polisemia de los términos de la lengua. Una misma palabra puede remitir a referentes ontológicamente únicos, pero fenomenológicamente diversos. La poética de Bachelard es una búsqueda de las invariantes patéticas ligadas a un referente dado, el fuego, la tierra, el agua, el espacio. Pero esta búsqueda que podemos llamar «patética» —y que naturalmente explora las cosas a través de su expresión poética— tropieza con la ambivalencia de las cosas. Así, el agua tranquila no es el agua violenta, lo mismo que el agua clara no es el agua turbia [45]. La noche no es afectivamente unívoca. Baudelaire puede evocar a la vez *la douce nuit qui marche* y *l'horreur des ténèbres*. El término *amour* es en francés altamente polisémico. Designa modos muy diferentes de relación con el objeto. Baudelaire, como hemos visto, asocia el color verde con el amor. En el diferencial de Osgood, sin embargo, las palabras *amor* y *rojo* ofrecen perfiles correlativos a 0,89 [46]. ¿Contradicción? De ninguna manera: no se trata del mismo amor. La «pasión ardiente» puede ser roja.

---

[44] «Connotation, poésie et culture», *To honor Roman Jakobson*, 11, 1967.

[45] *L'Eau et les Rêves.*

[46] H. Hörmann, *Introduction à la psycholinguistique*, pág. 170.

Verde es el amor de niño, más casto que erótico, que el poeta describe también como:

> *L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs*
> [El inocente paraíso lleno de placeres furtivos].

Y hay que decir que, si bien todo sujeto normal es apto para percibir el sentido conceptual de las palabras, hay ciegos patéticos. Para ellos y sólo para ellos, el poema es verdaderamente hermético. Rivarol ha escrito esta frase: «No se dice nada en verso que no se pueda expresar también en prosa» [47]. Este es un ejemplo arquetípico de ceguera poética. Si «decir» es expresar un contenido conceptual puro, entonces es verdad que el verso, como el conjunto de las figuras poéticas, es no sólo inútil, sino fastidioso. Pero si «decir» es también manifestar algo más, el rostro emocionante del mundo, el estrato de expresividad, el patetismo de las cosas y de los seres, entonces sólo tiene ese poder cierto lenguaje, el lenguaje de los versos y de las figuras, que llamamos poesía.

> *J'ai trouvé le secret, je sais parler si*
> *Je veux je saurai dire*
> *Cela que chaque chose veut dire* *,

escribía Claudel.

Hay valores patéticos suplementarios que se atribuyen al significante. Puesto que la cuestión se trata extensamente en otro lugar, le dedicaré sólo unas palabras. Para subrayar a la vez su existencia y su secundariedad. Estos valores son de dos tipos: directos e indirectos. Los primeros provienen de esa clase de fenómeno que se suele llamar «simbolismo fonético». Este punto me parece muy bien resumido en el siguiente fragmento de una obra reciente:

> 1: Los sonidos poseen intrínsecamente, en virtud de sus propiedades físicas y sobre todo acústicas, y de las asociaciones ana-

---

47 *Discours sur l'universalité de la langue française*, pág. 12.

* He hallado el secreto, sé hablar si / quiero sabré decir / lo que cada cosa quiere decir.

lógicas que se incrustan en estas propiedades, ciertas virtualidades de significación cuyo origen es, por consiguiente, cinestésico y sinestésico.

2: Sin embargo, se distribuyen de manera casi aleatoria entre las palabras del código, que son en su mayoría fonéticamente arbitrarias.

3: No obstante, la palabra en acto, y singularmente la palabra poética, intenta, consciente o inconscientemente, luchar contra ese azar y limitar ese carácter arbitrario aumentando la frecuencia de los sonidos adecuados al contenido [48].

El simbolismo fonético es, en efecto, un caso de sinestesia. Dado que toda «Gestalt» tiene su «Stimmung», puesto que toda forma está dotada de potencial patético, los sonidos articulados del lenguaje y sus combinaciones lo poseen en la misma medida en que las cualidades sensibles constitutivas del significado y los patemas nacidos del significante pueden entrar en correspondencia con ellas. Y si tal armonía es infrecuente en las palabras de la lengua, el discurso es capaz de realizarla multiplicando la frecuencia de los sonidos que corresponden al sentido. En el soneto del *Cisne* de Mallarmé, la recurrencia paralela del sonido *i* y del tema *blancura* no es ciertamente aleatoria, como tampoco la frecuencia de las nasales en estos versos de Apollinaire:

Mon automne éternelle ô ma saison mentale
Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol
Une épouse me suit c'est mon ombre fatale
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol *.

Sin embargo, estos valores de expresividad sonora sólo se actualizan al recurrir al significado. Esto es cierto incluso en el nivel de las onomatopeyas, como se ha señalado ya. «Decimos que *bombe* [bomba] es expresivo y *bombonne* [bombona] no lo es; oímos una resonancia en *tinter* [tañer] y no en *teinter*

[48] C. Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, pág. 35.

* Mi otoño eterno oh mi estación mental / Las manos de las amantes de antaño alfombran tu suelo / Una esposa me sigue es mi sombra fatal / Las palomas esta tarde emprenden su último vuelo.

[teñir]; *tic tac* nos parece expresivo, y *tactique* [táctica] no»[49]. Pues bien, lo contrario no es verdad. La tonalidad sombría y triste de los versos de Apollinaire podría actualizarse sin las nasales y, en el poema de Mallarmé, la blancura podría desplegar su patema de pureza aun sin la ayuda de las *i.* Además, el problema no es de dosificación. Lo que interesa subrayar es que se ha podido aceptar la existencia del simbolismo fonético sin medir sus implicaciones semánticas. Si, en efecto, puede establecerse una relación de semejanza entre el sonido y el sentido, es sin duda porque el sentido no es conceptual. El simbolismo se basa en la convergencia de dos efectos procedentes de las dos caras del signo que son necesariamente de igual naturaleza.

Podemos llamar «paragramatismo» a un efecto indirecto del significante, ligado a la descomposición de las palabras en pseudomorfemas que añaden sus significados propios a los de las palabras. Sartre nos da un ejemplo típico:

> Florencia es una ciudad y flor y mujer; es ciudad-flor y ciudad-mujer y muchacha-flor al mismo tiempo. Y el extraño objeto que aparece así posee la liquidez de las flores, el dulce ardor leonado del oro y, por último, se abandona con decencia...[50].

Así se instituye un juego semántico entre morfemas que están representados fonológicamente, total o parcialmente, en el término inductor y le añaden la expresividad de sus propios significados. Pero esta especie de duplicación patética es posible porque existe una correspondencia entre los patemas implicados. Una contraprueba lo demuestra. En *Florence* tenemos *femme* [mujer], *fleur* [flor], *or* [oro] y *décence* [decencia], pero también *rance* [rancia]. Y, sin embargo, este término no se actualiza, porque vendría a romper la armonía patética exigida por el sentido primero de la palabra, con el que designa la ciudad de Florencia, que por fortuna tiene el mismo nombre que las cosas a las que, poéticamente, se asemeja.

---

[49] J. Marouzeau, *Précis de stylistique française,* pág. 53.
[50] *Qu'est-ce que la littérature?*, pág. 21.

Estas notaciones, claro está, no agotan el vasto problema planteado por la existencia de un código patético. Pero, de hecho, esta investigación compete a la antropología general, y la poética podría contentarse con afirmar la existencia de dicho código. «No hay que preguntarse cómo ni por qué el rojo significa el esfuerzo o la violencia, y el verde, el descanso o la paz. Hay que aprender de nuevo a vivir estos colores como los vive nuestro cuerpo, es decir, como concreciones de paz o de violencia», escribe también Merleau-Ponty. «Aprender de nuevo a vivir»: ésta es la finalidad profunda de la poesía. Por eso sigue estando conforme con la función retórica general, que es la de cambiar, mediante el discurso, el estado del que lo recibe. Pero, en la poesía, no se trata de cambiar la creencia, sino la visión. Su fin no es el de persuadir, sino, como decía ya la antigua retórica, el de «tocar», en el sentido metafórico del término, por el que significa exactamente: hacer sentir.

* * *

¿Cómo entender mis palabras? Pues entendiendo únicamente lo que dicen. Las palabras del poema no remiten a otro concepto ni tampoco a otro referente. El objeto al que apunta la conciencia a través de las palabras es el mismo en los dos lenguajes. El término *verde* no designa algo distinto en *noche verde* y en *libro verde*. Pero, en esta última expresión, es un color entre los demás, entra en una estructura opositiva y remite al concepto de color. En *noche verde*, por el contrario, arrancado del paradigma por la desviación, invade el campo semántico y remite al patema. Lo que cambia no es el objeto, sino el sujeto, su estructura de recepción, el tipo de conciencia que percibe el discurso. Por esta razón podemos definir la poesía, con todo derecho, como lenguaje de acción.

La figura, toda figura es, pues, cambio de sentido, y la poesía un «inmenso tropo» (Novalis), si por tal entendemos un tropo mental, una mutación de nuestra visión del mundo, en la que las cosas ya no son más que un haz de predicados antropológicos. La poesía, como la ciencia, describe el mundo. Pero

no el mismo. El mundo de la ciencia es el mundo cosmológico en que las cosas se predican a partir de sus relaciones con las otras cosas, mientras que el mundo poético es antropológico. Las cosas, en él, sólo tienen propiedades a partir de las relaciones que traban con nosotros mismos. También la poética busca la esencia de las cosas. Y, contrariamente a lo que se ha pretendido, su objeto no es el individuo en su singularidad, opuesta a la universalidad del concepto. En la palabra *verde*, expresa el «verdor»; en la palabra *mujer*, la «feminidad», única e idéntica a través de sus encarnaciones.

> *Soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma también a la que bajo todas sus formas has amado siempre. Tras cada una de tus pruebas, me he quitado una de las máscaras con que velo mis rasgos, y pronto me verás tal como soy* (Nerval).

Se trata de una esencia y, como tal, podemos decir que es abstracta y general. Pero esta esencia es esencia patética. Por esto, y sólo por esto, es poética.

En este sentido, por consiguiente, podemos hablar de una verdad de la poesía, en el sentido tradicional de la «adaequatio rei». Con la condición de pasar de lo ontológico a lo fenomenológico y sustituir, en la fórmula, «cosa» por «experiencia». El poema describe la experiencia vivida en términos de algo vivido, expresa la existencia en su propio lenguaje. La poesía, por esta razón, no depende, como la novela, de lo ficticio, y no debe nada a lo imaginario. La imaginación de los poetas es totalmente verbal, y si tomamos la palabra en su sentido ordinario como capacidad de invención de algo irreal, comprobaremos el hecho de que los más grandes poetas carecen a menudo de imaginación. Y por eso sin duda tienen, en general, poca habilidad para la novela, al menos en su forma narrativa clásica. El género novelesco que les va mejor es el fantástico. Porque lo fantástico es portador de poeticidad; la poética deberá buscar el porqué. Pero hay que guardarse de confundir los dos géneros. Lo fantástico es desvío referencial; la poesía, desvío lingüístico. El primero cambia las cosas; el segundo, las palabras. Así, en estos versos de Rimbaud

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants

[Habría querido mostrar a los niños estas doradas
De la ola azul, estos peces de oro, estos peces cantores],

caben dos interpretaciones. En un cuento de hadas, «había una vez unos peces de oro, unos peces cantores», las palabras conservan su sentido conceptual y son las cosas las que cambian de propiedades. Los peces son realmente de oro y cantan realmente. En el poema, se trata de peces que permanecen conformes a su tipo y las palabras *or* y *chantants* no atribuyen propiedades sobrenaturales a los peces; manifiestan su expresividad, ese valor patético de esplendor vivo que oblitera su concepto. Y por esto el poeta necesita, para serlo, además de la creatividad lingüística, sensibilidad patética. No van siempre parejas las dos cualidades. Se puede tener una profunda sensibilidad poética sin ningún don de imaginación lingüística. Tal es la clase de los lectores de poemas.

En y por la figuralidad poética queda desvelado el sentido antropológico del universo que habita el hombre.

> El Dasein, dice Heidegger, está sin cesar y desde siempre impregnado de tonalidad afectiva (*Stimmung*).

El mundo poético es el mundo humano, y la poesía es el discurso que lo describe en su verdad. La poesía, como ha visto bien Bachelard, es la auténtica fenomenología. Porque si la fenomenología filosófica describe estos mismos valores, lo hace en lenguaje conceptual. La poesía, por su parte, mediante el uso del lenguaje patético nos permite, no pensar en este mundo, sino verlo y vivirlo, en cierto modo verlo vivir.

* * *

Tratemos de resumir en un solo ejemplo. Sea la palabra *lourd* [pesado]. La significación existencial, llamada aquí patética, tal como la capta la experiencia ingenua, es el esfuerzo y la dificultad, el abatimiento y el derrumbamiento, que la

metalengua puede significar conceptualmente mediante términos como «abrumador», «aplastante». Esta es una primera carga de significación que puede expresarse por el grito, la interjección o la exclamación:

lourd!

Hay una segunda significación, que se refiere a la experiencia instruida, integrada, ya reflexiva, en que el objeto pesado se compara con los demás. Decir

ceci est lourd
[esto es pesado]

es relacionar lo percibido con otras cosas percibidas, es captar la cosa en relación con otras cosas. El objeto pesado se percibe —se juzga— como más pesado que la media de los demás. Y se perfila ya su propia negación, puesto que toda relación es reversible, y si X es más pesado que Y, es que Y es más ligero que X. Esta reversibilidad, en la que Piaget ve el carácter específico de las operaciones intelectuales [51], está potencialmente contenida en esta percepción relativa y, por eso mismo, virtualmente negativa.

En último extremo, el objeto pesado es sólo el término de una relación. Decir

ceci pèse cent kilos
[esto pesa cien kilos]

es pensar una simple relación matemática entre el objeto y un objeto patrón, el peso del litro de agua. Relación puramente reversible, ya que $a > b$ es estrictamente sinónimo de $b < a$. La cualidad propiamente dicha, pesantez en cuanto tal, es evacuada. Hemos pasado de lo sentido a lo percibido, de lo percibido a lo concebido.

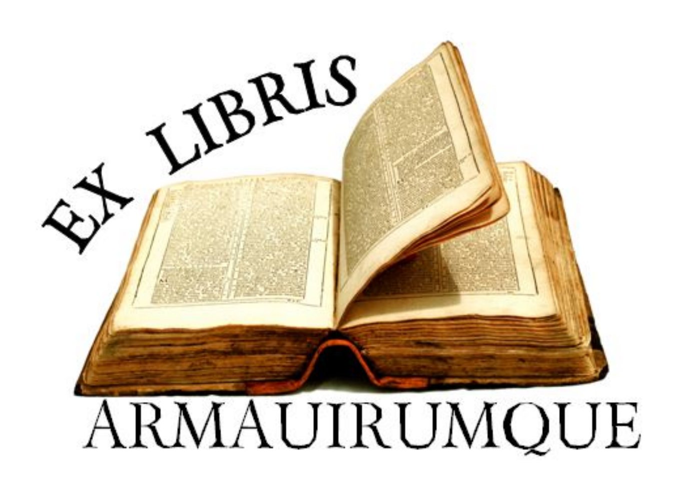
Tres niveles, pues, de la experiencia, o tres maneras de captarla. El habla científica está en el tercero; el habla cotidiana,

---

51 *Psychologie de l'intelligence*, capítulo V.

en el segundo. La poesía es retorno al primer nivel. Y así es como el poeta —René Char— puede hablar del «peso de la muerte». Metáfora, si se quiere, pero que no es paso de un concepto a otro, sino retorno del concepto de «peso» al patema originario de «pesantez»; de lo construido, a lo auténticamente dado, en que el mundo humano recobra su dimensión humana, es decir, patética.

Y por esto la relectura poética no es nunca redundante. El poema es inagotable porque es captado como experiencia, y la experiencia es un acontecimiento. A diferencia del concepto, no puede ser almacenada en la memoria, integrada en el saber del sujeto. La experiencia es siempre para vivirla o para revivirla. Y el lenguaje que la expresa es también él algo vivido, un momento de la existencia. Toda poesía, en este sentido, tiene carácter de acontecimiento. Y en esto reside su especificidad.



Capítulo IV

NEUTRALIZACIÓN Y DESNEUTRALIZACIÓN

Nuestro análisis ha destacado hasta ahora dos rasgos pertinentes de la diferencia poesía / no-poesía. El primero es estructural. La no-poesía está ligada a la presencia de la negación implícita; la poesía, a la ausencia de esta negación. El segundo rasgo es funcional. Opone el sentido de los dos lenguajes como noético y patético, siendo estos dos tipos de sentido fenomenológicamente oponibles como neutralidad e intensidad. Queda entonces por mostrar la relación existente entre estos dos rasgos. Vamos a intentar probar que esta relación es de tipo causal, ya que la totalidad produce la pateticidad. La teoría se hace entonces explicativa. Da cuenta del fenómeno de la poeticidad como un mecanismo de producción de un efecto, la naturaleza del sentido, por una causa, la estructura del sentido. A partir de la estructura y de la función, se trata de esclarecer el funcionamiento del fenómeno poético.

A decir verdad, la explicación vale igualmente para los dos lenguajes, y el modelo lo mismo puede ser considerado como una prosática que como una poética. Quizá es incluso lógicamente una prosática antes de ser una poética. En efecto, el sentido patético de cada término de la lengua es, como hemos visto, original. Por esto hay que entender que no está creado a partir de la estructura contextual, sino que pertenece propiamente a cada palabra considerada aisladamente. Por consiguien-

te, nuestro problema se invierte. De lo que hay que dar cuenta no es del sentido patético, sino de su desaparición en contexto normal, donde lo sustituye el sentido noético. La hipótesis es entonces la siguiente: la negación, implícitamente presente en contexto normal, es la que neutraliza la carga patética de cada término, y su reaparición en contexto desviacional es una segunda operación, operación de desneutralización, que devuelve al término su sentido original. Tenemos, por lo tanto, dos operaciones o mecanismos inversos, de los que el primero es lógicamente anterior. El análisis comienza, pues, por el mecanismo de neutralización, es decir, de prosaización del lenguaje.

Supongamos dos términos opuestos, T_1 y T_2. Llamemos SoN al significado noético y SoP al significado patético. Tendremos, en virtud del principio de oposición ($T_1 \rightarrow T_2$), el significado total

$$(SoN_1 + SoP_1) + (SoN_2 + SoP_2)$$

o, reuniendo los factores semejantes:

$$(SoN_1 + SoN_2) + (SoP_1 + SoP_2).$$

Esta segunda fórmula da la composición semántica de todo paradigma de la lengua.

Ocupémonos ante todo de la parte izquierda de la fórmula ($SoN_1 + SoN_2$), que sólo implica los dos significados noéticos opuestos. Dos variables fenomenológicas, como hemos dicho, están en juego: la claridad / oscuridad y la intensidad / neutralidad. El análisis va a intentar demostrar que varían en sentido inverso, según la fórmula, siendo I = intensidad y C = claridad,

$$I \times C = Cte.$$

Una ley similar fue ya enunciada por Edgar Poe. Los dos rasgos que pone en juego son la intensidad, por una parte, y la duración por otra. Plantea luego su relación inversa.

> Resulta, pues, evidente que, en lo que se refiere a la longitud, se impone un límite preciso a todas las obras literarias, el límite de una sesión, y que, incluso si se juzga ventajoso sobrepasar este

> límite en ciertos géneros de obra en prosa, como *Robinson Crusoe* (que no reclama la unidad), nunca podrá ser sobrepasado sin inconveniente en un poema. Y, aun dentro de este límite, la extensión de un poema puede ser calculada de manera que tenga una relación matemática con su mérito, es decir, con el grado de verdadero efecto poético que el poema es susceptible de crear, pues está claro que la *brevedad debe ir en razón directa a la intensidad del efecto buscado* [1].

La relación matemática de la que habla Poe podría expresarse, siendo D = duración, mediante la fórmula:

$$I \times D = Cte.$$

La ley que me propongo establecer es del mismo tipo. Sin embargo, si la intensidad, como veremos, es una magnitud mensurable, la claridad no parece que pueda serlo. ¿Qué hay que entender entonces por este término?

Descartes llama «claro» a un conocimiento «que está presente y manifiesto a un espíritu atento» [2]. Pero, en el discurso cartesiano, el término «clara», applicado a «idea», aparece rara vez sin el término «distinta». Podemos preguntarnos entonces si, en la expresión recurrente «idea clara y distinta», los dos términos no son sinónimos. Sin embargo, en un mismo texto, Descartes define el conocimiento «distinto»:

> el que es tan preciso y diferente de todos los demás que no comprende en sí más que lo que se muestra manifiestamente a quien lo considera como es debido.

Con esto se nos hace ver que los dos rasgos, claridad y distinción, son también ellos distintos. Una idea puede ser clara pero no distinta, sin que la recíproca sea verdadera. Así ocurre con el dolor, idea clara pero no distinta. No obstante, la lógica de Port-Royal toma este ejemplo con reservas.

---

1 «La Philosophie de la composition», *Trois manifestes*, pág. 61 (la cursiva es mía).

2 «Principes de la philosophie», *Œuvres*, Pléiade, I, 45.

> Sin embargo, se puede decir que toda idea es distinta en cuanto que es clara, y que su oscuridad sólo viene de su confusión, como en el dolor el único sentimiento que nos afecta es claro, y es distinto también [3].

Y, en el párrafo siguiente, toda diferencia entre los dos términos queda abandonada:

> Tomando, pues, como una misma cosa la claridad y la distinción de las ideas...

Así, una idea es clara en cuanto que es distinta, y la fenomenología cartesiana recobra el principio de oposición. Esto lo confirma nuestra propia intuición. Una idea es clara sólo si podemos situarla en el interior de un sistema de oposición [4]. Por esta razón se explica la mayor claridad de los términos abstractos, que son generalmente oponibles en la lengua. Pero, en el discurso, todos los términos son oponibles o no según la estructura del discurso. En poesía, el desmantelamiento —por la estrategia desviacional— de la estructura opositiva elimina el opuesto (SoN_2), y el componente noético del significado pasa de ($SoN_1 + SoN_2$) a (SoN_1). Privado de oposición —de «distinción»—, el significado noético pierde su claridad. En no-poesía, por el contrario, la presencia de la oposición asegura al significado la claridad. Esto permite, si no definir el concepto, al menos describir algunos de sus rasgos. Es conceptual toda representación oponible a otra, que es clara en cuanto que es opuesta. El lenguaje no poético, por su estructura nomino-verbal, se compone de términos oponibles, y por eso es conceptual, y también por eso es claro. Por el contrario, el lenguaje poético —por la razón inversa— debe ser considerado como naturalmente oscuro. Toda poesía es oscura en cuanto que es poética. Y ésta es la razón de que la poesía sea intraducible. Transponerla a lenguaje claro es quitarle su poeticidad.

---

3 *Op. cit.*, primera parte, cap. IX.

4 Sólo un ejemplo: la diferencia semántica entre «un poco» y «poco» sólo se aclara si oponemos «un poco de dinero» a «nada de dinero», y «poco dinero» a «mucho dinero». Véase, para una discusión más profunda del ejemplo, Ducrot, *Dire et ne pas dire*, cap. 7.

Aún es necesaria una precisión. En el lenguaje corriente se dice que un texto es oscuro si no permite —o permite difícilmente— su descodificación, es decir, la captación de un significado supuestamente claro en sí mismo. La oscuridad se interpreta, pues, como una deficiencia únicamente del significante. Los diferentes lenguajes cifrados son otros tantos ejemplos de textos oscuros por esta razón. Su sentido es claro, pero sólo aparece como tal si se conoce la clave del código. Por el contrario, la oscuridad del lenguaje poético designa un rasgo inherente al significado mismo. La claridad es una variable ligada al concepto en cuanto tal y que varía en función de la imposición de la estructura opositiva. En el límite de la oscuridad, el concepto desaparece para dejar sitio al patema. Una experiencia corriente es la de entrar en un lugar familiar y sentirse bruscamente invadido por un sentimiento de extrañeza. No sabemos qué ha cambiado, pero sentimos como una especie de atmósfera —de *Stimmung*— de cambio. Por el contrario, en cuanto comprendemos lo que ha cambiado —el armario ha cambiado de sitio—, con la idea clara de cambio desaparece el sentimiento de extrañeza. Tenemos aquí un ejemplo de dos tipos de visión de una misma estructura objetiva, dos modalidades distintas de la «conciencia de», una clara y neutra, otra oscura y afectiva. Decir del lenguaje poético que es oscuro no significa que oculte su sentido, sino que remite a un sentido oscuro, es decir, accesible a una especie de conciencia también oscura. El juicio de valor negativo atribuido generalmente al término «oscuridad» debe, por consiguiente, ser desechado. Está ligado a una tradición intelectualista que no es pertinente aquí. Hay aspectos de las cosas que la conciencia clara no ve y que capta la conciencia oscura. Tales aspectos son los que constituyen la poeticidad del mundo.

Se comprende entonces el «oscurismo» de Mallarmé. No hay ocultación de sentido que la exégesis tenga como tarea elucidar. Pues la luz lo mata. En este punto, Mallarmé es categórico. «Siempre debe haber enigma en poesía» [5]. Citemos también:

[5] «Je disais quelquefois...», *Œuvres*, Pléiade, I, pág. 365.

> Digo que existe entre los viejos procedimientos y el sortilegio que siempre será la poesía un parentesco secreto... Evocar en una sombra, a propósito, el objeto callado, con palabras alusivas, nunca directas, que se reduzcan a un silencio igual, comporta una tentativa próxima a la creación.

La oscuridad no es el accidente de un pensamiento claro que no halla su expresión adecuada. Es procedimiento deliberado, puesto que es constitutivo de la poeticidad. Valéry dirá de los poemas mallarmeanos: «La oscuridad les era casi esencial». Y no hay que ver en este «casi» más que un resto de timidez ante un rasgo que echa por tierra la norma occidental heredada de Descartes y que iguala pensamiento claro y pensamiento verdadero. El poema hermético puede definirse paradójicamente como expresión clara de un pensamiento oscuro y que quiere serlo porque en la oscuridad del concepto encuentra su propia verdad patética.

Queda por examinar ahora la segunda parte de nuestra fórmula, componente patético del significado: ($SoP_1 + SoP_2$). Por hipótesis, nos hallamos ante dos experiencias opuestas, como alegría y tristeza, violencia y paz, etc. Dos conceptos opuestos pueden ser pensados a la vez. Pero ¿pueden ser experimentados conjuntamente dos afectos antagónicos? Sin duda, dicha experiencia no es, como hemos dicho, algo vivido. Pero el patema, como imagen afectiva, sigue siendo efectivamente experimentado. Podemos, pues, razonar ante todo a nivel de lo vivido. ¿Puede la subjetividad acoger en el mismo momento dos experiencias opuestas? Tomando el problema al nivel más elemental, ¿puede estar el sujeto, en el mismo momento, de buen y de mal humor? Dos imágenes en dos ideas distintas pueden coexistir en la conciencia porque están ligadas, en cuanto representación de objetos, concretos o abstractos, a una estructura de universo espacio-temporal. El concepto soporta la presencia de su opuesto en la medida en que su objeto sólo ocupa una parte del espacio fenoménico, es decir, del campo de conciencia. La experiencia, por el contrario, es global. El sujeto puede sentir una emoción, miedo por ejemplo, con respecto a un objeto localizado en el

espacio. Pero lo que está localizado es el peligro, la amenaza. El miedo, a su vez, no está circunscrito a una parte del campo de la conciencia. Tener miedo es sentirse totalmente invadido por él. Tener miedo es ser miedo. El afecto, por consiguiente, no puede tolerar oposición. No es sentido por diferencia. «¿Quién podría, pregunta Shakespeare, ser sensato y estar deslumbrado, ser moderado y estar furioso, ser leal y neutral en el mismo momento?».

El concepto psicoanalítico de ambivalencia se refiere, es verdad, a efectos antagónicos copresentes. Pero se trata de impulsos que emanan de dos sistemas psíquicos diferentes. Sólo uno de los dos impulsos entra en el sistema percepción-conciencia, quedando el otro inconsciente. El sujeto edipiano no experimenta conscientemente a la vez el odio y el amor hacia el padre.

Una situación objetiva puede presentar aspectos contradictorios desde el punto de vista de sus significaciones afectivas. Este es, típicamente, el caso de Gargantúa al enterarse al mismo tiempo de la muerte de su mujer y del nacimiento de su hijo. Existen entonces dos posibilidades. O las dos informaciones, negativa y positiva, se disocian subjetivamente y, en este caso, los dos afectos correlativos se suceden en la conciencia: «Y, al decir esto, lloraba como una vaca, pero de pronto reía como un ternero cuando Pantagruel volvía a su memoria». O bien, por el contrario, las dos informaciones concurren en el seno de la conciencia y la reacción afectiva tiende a anularse.

> ...Al ver, por un lado, a su mujer Bebedec muerta, y a su hijo Pantagruel nacido tan hermoso y tan grande, no sabía qué decir ni qué hacer, y la duda que trabajaba su entendimiento era la de si debía llorar por el duelo de su mujer o reír por la alegría de su hijo.

Pues bien, este segundo caso es el realizado por el principio de negación. Se trata de dos factores concurrentes que no pueden disociarse temporalmente y deben producir un efecto resultante de su interacción, efecto que es nulo o que tiende a cero, ya que los dos factores se neutralizan recíprocamente.

La experiencia subjetiva de la droga, tal como la describe Henri Michaux, nos lleva a las mismas conclusiones. Bajo el efecto de la droga aparece un estado caracterizado por «una oscilación y separación total de los impulsos antagónicos y puntos de vista opuestos»[6]. El sujeto pasa sin cesar de un impulso «hacia» a un impulso «contra», y, precisa Michaux, «sólo el resultado final es ambivalente, pero nunca aparecen juntos los dos impulsos en un cuadro que los contenga a ambos» (pág. 28). De manera que el equilibrio o «estado normal» es considerado por el autor como «mezcla de los impulsos y las impresiones antagónicas» (pág. 30). Así, el estado de neutralidad afectiva no sería una simple ausencia de afectos, sino, por el contrario, la resultante de la interacción de afectos contrarios. Conclusión que converge notablemente con nuestra propia hipótesis, según la cual la neutralidad prosaica de un enunciado verbal no se debe a la ausencia de carga patética en los términos, sino a la presencia de cargas antagónicas, cuyos efectos se anulan.

Pero no se ha tratado hasta aquí más que del efecto en general, y no de ese tipo particular de fenómeno que no es algo vivido, sino una representación afectiva (patema). Pues bien, en el plano lingüístico, las investigaciones emprendidas por Osgood y sus colaboradores proporcionan un doble apoyo a nuestro modelo teórico[7]. Aportan la confirmación del proceso de neutralización opositiva, por una parte; por otra, y previamente, procuran a la concepción del sentido que aquí adoptamos una posibilidad de validación experimental. Para permitir comprender mejor los resultados de estas investigaciones, es conveniente, sin embargo, evocar su trayectoria.

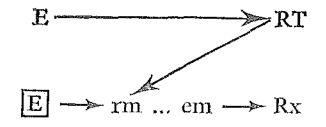
La teoría se origina en una crítica de la concepción behaviorista del signo, aunque conserva su esquema fundamental: estímulo-respuesta (E → R). En el nivel de la descodificación, el significante es el estímulo y el significado es la respuesta. Lo

---

[6] *Connaissance par les gouffres*, pág. 30.

[7] *The measurement of meaning*, 1957. [Trad. esp.: *La medida del significado*, Madrid, Gredos, 1976].

cual permite mantener las dos caras del signo en el campo de lo observable. Este modelo tropieza, sin embargo, con una objeción evidente. Si el signo sólo se constituye por asociación con el objeto que representa, no suscita nunca las mismas reacciones abiertas que dicho objeto. El lenguaje no es alucinador y, si es un representante de la experiencia, no se confunde con la experiencia misma. ¿Es preciso por ello abandonar el modelo behaviorista? Charles Morris ha propuesto una versión mejorada de este modelo, sustituyendo la respuesta total por una simple «disposición» del organismo a producir esta respuesta [8]. Pero el contenido exacto de esta disposición quedaba por definir. Osgood propone entonces que se la confunda con una parte separable de la respuesta, formada solamente por las reacciones glandulares y posturales («glandular charges and minimal postural adjustements», pág. 6). Fenómenos fisiológicos, relativamente reducidos, que corresponden a débiles gastos de energía, cuya traducción psicológica es de naturaleza afectiva. A esta parte latente y reducida de la reacción, Osgood le da el nombre de «proceso mediador» (mediating process). Así, la palabra *araña* no provoca la huida, como ocurriría con el objeto mismo, sino una reacción práctico-afectiva (miedo-repugnancia + disposición a huir), y esta reacción es la que constituye el sentido de la palabra. A su vez, esta reacción puede actuar como estímulo capaz de inducir otras reacciones, entre ellas, palabras como «horrible, repugnante», en el conjunto considerado. Lo representa el esquema siguiente:



donde E es el objeto (la araña), RT la reacción total, E el significante *araña,* rm la parte latente de la reacción, es decir, el sentido, que actúa como estímulo, em, de una respuesta ver-

[8] *Signs, language and behaviour,* 1946.

bal nueva, Rx. El conjunto rm ... em constituye el proceso mediador o «impresión semántica»[9].

La teoría suscita, sin embargo, una crítica a la que Osgood ha hecho justicia. ¿Se puede reducir el sentido de una palabra a este conjunto limitado de reacciones, y la palabra *araña* no significa nada más que «horrible», «repugnante»? Está claro que no podríamos parafrasear «la araña es un insecto» por «lo que es horrible y repugnante es un insecto». Por consiguiente, el proceso mediador no puede ser en sí más que una parte o un aspecto del sentido. Osgood ha admitido que este proceso sólo representa lo que él llama «connotación» o «sentido afectivo» por oposición a la denotación o «sentido cognitivo»[10].

Así es como Osgood, habiendo partido de un enfoque behaviorista del problema, llega a la teoría dualista de la significación que hemos adoptado aquí basándonos en un enfoque fenomenológico. El sentido de las palabras no puede reducirse únicamente al concepto, y debe dejar sitio a un componente de otro tipo.

Una vez admitida esta descripción del sentido, la intención de Osgood es establecer un medio para medir este componente connotativo. Para hacerlo, se van a predeterminar las respuestas al estímulo verbal pidiendo a los sujetos sometidos a experimentación que elijan, para caracterizar un término dado, entre pares de adjetivos antagónicos, como bueno / malo, rápido / lento, fuerte / débil, etc. La cuantificación de la respuesta se obtiene construyendo, a partir de estos adjetivos, escalas bipolares de siete grados, de — 3 a + 3, correspondientes a las estimaciones bastante, muy, sumamente, representando el grado medio, o punto cero, el término neutro (ni...ni).

---

9 Tal como lo llama F. Jodelet, «L'Association verbale», en Fraisse et Piaget, *Traité de psychol.*, t. VIII, pág. 124.

10 Existe, escribe Osgood, «un sistema mediador afectivo que está determinado biológicamente y es susceptible de un número limitado de variaciones bipolares. Este sistema es el que se supone que explora la técnica del diferencial semántico». Y añade: «Llamo *connotación* al aspecto del sentido así determinado». «Studies on the generality of affective meaning system», *Amer. J. Psychol.*, 1962.

La experimentación muestra que muchas de estas escalas son correlativas, ya que las respuestas de la escala «bueno / malo» son paralelas, por ejemplo, a las de la escala «hermoso / feo». El análisis factorial permite entonces separar tres grupos de escalas o dimensiones fundamentales, llamadas «valor» (*value*), «actividad» (*activity*) y «potencia» (*potency*). El conjunto de estas escalas constituye el «diferencial semántico» (*semantic differential*), instrumento de medida del sentido afectivo de una palabra por su posición en el seno de un espacio tridimensional. Así:

Padre

	+3			0			−3	
Feliz			X					Triste
Duro		X						Blando
Lento						X		Rápido

Este sujeto califica el término «padre» de bastante bueno, muy activo y bastante poderoso.

Este simple ejemplo basta para probar que el diferencial sólo califica un aspecto del sentido —el que hemos llamado patético— y no el sentido total. Sin embargo, esta restricción sigue siendo insuficiente. ¿Puede acaso reducirse la riqueza y la variedad del patema a estas tres únicas dimensiones? Osgood mismo ha reconocido que el diferencial sólo estimaba el 50% de la variación (pág. 38). Si las tres dimensiones reconocidas son dominantes, no es menos cierto que un dispositivo más perfecto podría tener en cuenta una mayor diversidad de respuestas. Sin embargo, tal como es, el diferencial resulta utilizable. Y si es un instrumento aún tosco, «no puede decirse que lo que ha estudiado Osgood no sea el verdadero sentido. El espacio semántico de Osgood es quizá muy pobre en dimensiones, pero no deja de tener tres más que lo que conocíamos antes» [11].

Lo particularmente interesante para nuestra propia teoría es ver aparecer en el diferencial la variable de intensidad que

[11] H. Hörmann, *Introduction à la psycholinguistique*, pág. 134.

la fenomenología había concedido a la significación. En efecto, además de la «dirección» (positiva o negativa), los términos sometidos a experimentación se diferencian por su mayor o menor distancia del punto cero (de 1 a 3), y Osgood llama «cualidad» del sentido a lo que corresponde a la dirección, e «intensidad» a lo que responde a la distancia. Dos términos, por consiguiente, pueden diferir por la cualidad y/o por la intensidad y, para una cualidad idéntica, no separarse más que por la variable de intensidad. Pues bien, lo que propone nuestra teoría es oponer, para un mismo término, dos grados de intensidad diferentes, mínimo en su uso prosaico, máximo en su uso poético.

El diferencial, no obstante, sólo ha medido hasta aquí el sentido afectivo de los términos aislados. ¿Qué ocurre con los términos asociados? ¿Cómo van a interactuar los sentidos de cada uno de los términos de la asociación y cuál será el sentido resultante del conjunto? La teoría de Osgood establece entonces, con el nombre de principio de congruencia (*principle of congruity*), una fórmula que permite prever este resultado. De manera general, el principio enuncia que la característica de cada uno de los términos «se desplaza hacia la congruencia con la característica del otro» (*shift toward congruence with the caracteristic of the other*), «siendo la magnitud del desplazamiento inversamente proporcional a las intensidades de las reacciones que interactúan» (pág. 201). Así, a partir de las puntuaciones obtenidas para las palabras «tímida» y «secretaria», la fórmula permite prever la puntuación del sintagma «secretaria tímida». Los resultados obtenidos en este experimento ofrecen, sin embargo, una puntuación ligeramente diferente, debido al mayor peso del adjetivo con respecto al nombre.

Supongamos ahora que los dos términos son antonímicos: ¿cuál será el resultado medido por el diferencial semántico de su asociación? Si, medidos aisladamente, son de igual intensidad y de dirección inversa, el resultado teórico será, en virtud del principio, igual a cero [12]. Los dos términos asociados se

---

12 «Since the signs are equally polarized, the result should be a cancellation to zero evaluation of both», *Ibid.*

neutralizan recíprocamente y la intensidad correspondiente a sus cargas patéticas respectivas se anula.

Consideremos un ejemplo simplificado. Sea solamente la dimensión de «valor» y, en esta dimensión, supongamos dos términos T_1 y T_2 estimados respectivamente en $+3$ y -3. ¿Cuál será el valor del sintagma: T_1 y T_2? En virtud del principio de congruencia, los dos términos sufren un desplazamiento de dirección inversa y de igual intensidad. El resultado será, pues, una anulación (*cancellation*) de la evaluación de ambos (*evaluation of both*). Tenemos que $3 + (-3) = 0$. El sintagma T_1 y T_2, por consiguiente, conserva su sentido cognitivo, pero pierde todo sentido afectivo.

Basta entonces con aplicar el principio de congruencia a nuestro propio modelo para obtener la explicación buscada. Aunque la oposición, en este caso, no sea sintagmática sino paradigmática, el principio puede aplicarse también en este segundo caso. Por consiguiente, ya que en virtud del principio de negación toda frase gramatical (prosaica) suscita su propia negación implícita, la congruencia de los dos opuestos debe desembocar en una neutralización patética de los términos de la frase. Puesto que $SoP_1 + SoP_2 = 0$, el componente semántico de la frase resulta $SoN_1 + SoN_2$. Queda reducido a su dimensión noética y pierde, con el sentido patético, la poeticidad.

Indudablemente, uno de los términos sólo está presente de forma implícita, y podemos preguntarnos si su intensidad no queda reducida. Si es así, resulta solamente que las palabras, aun en uso prosaico, no están nunca desprovistas de valor patético. Poeticidad y proseidad no son más que caracteres relativos, y todo lo que la teoría reclama es que existe entre ellos una diferencia de intensidad, tendiendo la prosa hacia el grado cero y la poesía hacia el grado máximo. Podemos imaginar de la misma manera que términos opuestos no son forzosamente antitéticos en las dimensiones. Pero basta con que la neutralización opere en una de estas dimensiones para ser efectiva, aunque no sea total.

La teoría es capaz de dar cuenta del sentido del término «prosaico» en el lenguaje cotidiano. Los equivalentes que da

el diccionario (anodino, común, vulgar) no son sino una traducción aproximada de un carácter fenomenológico que puede definirse ahora con rigor. Es prosaico todo enunciado cuyos términos presenten un grado de intensidad igual a o próximo a cero, tal como podría medirlo el diferencial semántico de Osgood.

La poeticidad puede ser definida entonces con el mismo rigor por el carácter inverso. Es lenguaje intenso, es decir, más o menos próximo al grado máximo de intensidad y, en este sentido, puede hablarse de los grados de poeticidad del lenguaje patético. La función del mecanismo desviacional halla entonces su clara definición. La poetización aparece, en efecto, como simple inversión del proceso de neutralización. Al bloquear la oposición, la desviación libera a los términos de las fuerzas antagónicas susceptibles de neutralizar sus cargas afectivas originales. La desviación, pues, no es sino un proceso secundario reaccional. Está ahí para negar la negación, es decir, impedir o dificultar la neutralización opositiva. La desviación no crea la poeticidad. La libera solamente del encanto —estructural— que la tenía cautiva.

Como conclusión de su obra, Osgood se pregunta qué sucedería si se pudiera producir en el sujeto una impresión semántica particular (*a particular rm ... sm*), sin la denotación correlativa. Y supone que el sujeto en cuestión podría describir así su experiencia de un sentido connotativo puro: «Algo malo, fuerte y activo, pero no sabría decir qué» (*Something bad, strong and active, but what, I don't know*) [13]. Con estas palabras se describe una especie de caso límite de la pateticidad, el más oscuro y a la vez el más intenso, que corresponde quizá a lo que Valéry llamaba «poesía pura». Pero este caso límite no es el caso general. La relación de los dos sentidos puede ser de simple dominancia. El componente conceptual no queda borrado. Queda sólo dominado —oscurecido— por el componente patético. El locutor sabe entonces de qué se trata; el sujeto de la frase o tema del discurso queda captado noéticamente, pero

13 *The Measurement of Meaning*, pág. 325.

el conjunto de la descripción predicativa es de orden patético. Así, «azules ángelus» podría parafrasearse (en metalengua) por algo como «*ángelus* sé lo que es; pero *azules*, no sé, algo tranquilo, hermoso, puro...». Estos términos no son de Osgood. Pero traducen mejor —aunque muy toscamente— mi propia intuición poética. Y es que, una vez más, la metalengua queda por construir a partir del análisis del sentido patético en sus constituyentes básicos. Pero, para hacerlo, hay que admitir ante todo que este sentido existe.

Aquí podemos interrogar a la lengua. Hay un escritor que ha tenido el raro privilegio de ver entrar su nombre en la lengua cotidiana. Es Kafka. Pues bien, ¿qué quiere decir «kafkiano»? El diccionario («Petit Robert») traduce: «Que recuerda la atmósfera opresiva de las novelas de Kafka». Lo que es pertinente en esta definición es la palabra «atmósfera», equivalente exacto de lo que yo he llamado patema. ¿Qué recuerda el lector cuando ha olvidado el relato y los personajes? Nada sino ese universo patético, ese sentimiento de extrañeza-del-mundo y de sentido-de-perdición que significa la obra de Kafka y que la lengua ha sellado con uno de sus vocablos.

Quisiera decir ahora unas palabras sobre un campo que no es el mismo, pero cuya relación con la poesía es intuitivamente evidente. Se trata del campo de los mitos. No puedo creer, como Lévi-Strauss, que el mito sea una construcción lógica «buena para pensar» [14]. En mi opinión, es probable que cada una de las unidades constituyentes del mito tenga una esencia emocional, un sentido patético, legible solamente para los participantes de la cultura que lo ha engendrado. En los cuentos y leyendas integrados en nuestra propia cultura, este sentido puede aparecer. En los cuentos de Perrault hay un tema recurrente (Barba-Azul, el ogro, el lobo) que podría definirse adecuadamente al modo de Osgood por los rasgos: malvado + activo + poderoso. Este es el núcleo del sentido que entraña cada una de estas unidades narrativas. Pero sólo el sentir se apodera de este núcleo. El mito debe comprenderse como el

[14] Según la expresión de E. Leach, *Lévi-Strauss*, pág. 52.

cuento y el cuento como el poema, a partir de un mismo tipo de sentido, procedente de una misma estructura.

Sin embargo, entre el modelo de Lévi-Strauss y éste, hay una semejanza a nivel de las funciones respectivas del mito y del poema. Para él, el mito atenúa las contradicciones; en mi opinión, el poema las suprime.

* * *

El modelo establecido sugiere una comparación, que no es, de momento, nada más que una comparación.

Sabemos que todo organismo se rige por un principio llamado «homeóstasis», que podemos definir así:

> Para que un organismo sobreviva, por muchos de los aspectos de su condición fisiológica y química, le es necesario permanecer en una especie de equilibrio... Si llega a perturbarse uno de estos aspectos, u otras condiciones, se ponen en marcha mecanismos que tienden a la neutralización de esa perturbación y restauran el equilibrio... Este proceso de regulación interna se conoce con el nombre de homeóstasis [15].

La analogía con nuestro modelo es sorprendente. Podemos considerar toda unidad lingüística actualizada como un estímulo que provoca en el receptor un cambio de estado o ruptura de equilibrio, sentido en el nivel consciente como afecto. Por consiguiente, la actualización de la unidad opuesta aparece como un proceso de *feed-back* cuyo efecto es neutralizar (*counteract*) el cambio de estado. El principio de negación aparece, pues, como un mecanismo de autorregulación destinado a la restauración del equilibrio anterior. Podemos considerar entonces la estructura opositiva —y la forma verbo-nominal de la gramaticalidad que permite su actualización— como el aspecto lingüístico del principio de homeóstasis, cuya función sería mantener el equilibrio de nuestra visión del mundo, y el correlato psicológico de tal equilibrio sería el estado neutro, próximo al cero afectivo, que corresponde a la proseidad del mundo.

---

15 R. Borger y A. Seaborn, *The psychology of learning*, pág. 47.

Podemos introducir entonces en la teoría una perspectiva diacrónica. Hemos admitido la relación sujeto-predicado como estructura profunda de la frase gramatical, y la forma verbo-nominal como su estructura superficial. Pero podemos preguntarnos si debemos admitir, como Chomsky, el carácter innato de lo que él llama «basic subject-predicate form». La existencia de las interjecciones y de las palabras-frase, su anterioridad en el lenguaje del niño, su reaparición en los estados emocionales, parecen indicar lo contrario. Si es cierto que la forma canónica sujeto nominal + predicado verbal implica la restrictividad de la predicación y, al mismo tiempo, su neutralización afectiva, podemos preguntarnos si esta forma no aparece en una época relativamente tardía del aprendizaje lingüístico. Parece que el niño percibe el mundo por bloques inanalizables y que su percepción totalizada se expresa normalmente por medio de esos predicados sin sujeto que son las interjecciones y las palabras-frase. Y el carácter exclamativo de tales palabras parece que prueba, a su vez, el lazo existente entre totalización y emoción.

Lo que nos interesa es la evolución de la lengua misma. Podemos imaginar —es una hipótesis— que la historia de la lengua francesa marca una evolución en el sentido de un reforzamiento de la norma canónica. Tres hechos parecen abogar en favor de tal hipótesis.

El primero es la universalización del artículo determinante. Como hemos visto, al ganar un sentido genérico, el artículo no ha perdido su sentido específico subyacente. Si el francés, por consiguiente, ha hecho obligatorio el artículo ante el sentido genérico (*l'homme* para *tout homme*), ¿acaso no es con el fin de reforzar la distinción nombre / adjetivo, y marcar así el nombre como signo de una clase, privilegiando con esto el punto de vista de la extensividad?

El segundo es la manifestación autónoma de la persona (*je chante* vs *chante*). «Este fenómeno puede interpretarse como un deseo francés de atraer la atención sobre el sujeto» [16]. Y,

16 P. Guiraud, *La Grammaire*, pág. 90.

al mismo tiempo, de marcar su restrictividad. Basta acentuar el pronombre o ponerlo de relieve para hacer que aparezca la restricción (*c'est moi* → *et non pas toi* = yo → y no tú), lo que no permite hacer la amalgama del sujeto con el verbo. El fenómeno de énfasis nunca hace sino reforzar un rasgo preexistente. En *je chante* hay ya una restricción que está ausente del verbo sin sujeto.

El último de estos hechos es la anteposición del sujeto. Mientras que, en francés medieval, el sujeto seguía generalmente al verbo [17], en francés moderno está situado en primera posición. Esta es otra manera de ponerlo de relieve y, por consiguiente, de acentuar la restrictividad que implica.

Del conjunto de estos hechos parece desprenderse una lección. La evolución de la lengua se ha hecho en favor de la forma canónica, es decir, de la proseidad. Es importante, desde este punto de vista, verificar que la gramaticalidad de esta forma se estableció definitivamente en los siglos llamados «clásicos», cuyo rasgo cultural dominante —volveremos a ello— es precisamente la proseidad.

Esto queda atestiguado por muchos aspectos de dicho período. *L'Art poétique* de Boileau es uno de estos testimonios. No sería un sacrilegio rebautizarla. «Art prosaïque» es como debería llamarse. El célebre aforismo «lo que se concibe bien se enuncia claramente» une justamente claridad y conceptualidad [18]. Pero lo que es indebido es la relación de estos rasgos con la poeticidad. En este punto, Boileau y Mallarmé se oponen diametralmente. Y nadie dudaría de que, en el debate, Mallarmé es quien tiene poéticamente razón.

Por lo demás, otro testimonio es la relativa carencia de poeticidad en los poemas de esa época, y particularmente en el siglo que se ha llamado «siglo de las luces», con una metáfora altamente significativa. A menos que se admita que el género

---

17 «La inversión del sujeto es el gran hecho que domina la construcción medieval». L. Foulet, *Petite Syntaxe de l'ancien français*, pág. 307.

18 El privilegio ontológico de la espacialidad en Descartes es también significativo, al ser la espacialidad la condición autofenomenológica de la estructura opositiva.

poético abandonó misteriosamente a los hombres de este siglo, sólo puede explicarse su deficiencia en este campo por el conjunto de las normas antipoéticas de ese momento cultural. Podrían acumularse aquí las citas:

> Creo, escribe el abate de Pons, que el arte de los versos es un arte frívolo; que, si los hombres estuvieran de acuerdo en proscribirlo, no sólo no perderíamos nada, sino que ganaríamos mucho. Obligados a hablar el lenguaje dictado por la naturaleza, traduciríamos todos los géneros a prosa [19].

Y, como hemos mostrado [20], ya el verso de esa época intentaba acercarse al máximo a la prosa mediante la coincidencia metro-sintaxis.

Y, en el mismo sentido, la figuralidad, salvo excepciones, se limitaba a la figura de uso. Lo que explica la reacción antifigural del romanticismo. Pero, en realidad, lo que condenaba el romanticismo era solamente un tipo de figura, y no la figura en sí, sin la cual no hay poeticidad. De hecho, si la presente teoría es justa, la diacronía lingüística encuentra su razón de ser. Era lógico que los dos lenguajes opuestos se establecieran al mismo tiempo. La gramaticalidad como regla explícita de la prosa, y su transgresión, o antinorma, como norma oculta de la poesía. Y, por consiguiente, podemos suponer que existe un lazo íntimo y paradójico entre cordura y gramática. En la vida, como en el lenguaje, se inscribe un ideal de equilibrio y de neutralidad que el romanticismo querrá subvertir al mismo tiempo.

---

19 *Dissertation sur la poésie épique*, pág. 32.
20 *E. L. P.*, pág. 62.

Capítulo V

EL TEXTO

El poema no es un conjunto aditivo de unidades aisladas. Es un texto y, como tal, plantea el problema de su propia necesidad. El análisis ha dado a conocer un mecanismo de transformación semántica de cada uno de los términos. Pero, una vez operada esta transformación, los términos entran en relación mutua y la cuestión es saber de qué naturaleza es esta relación. En el eje sintagmático, en el que ahora se halla, el análisis dará la misma respuesta. Es en la identidad donde se basa la necesidad textual. El texto, como el signo, obedece a la ley de identidad, y en este sentido podemos decir que es motivado. Antes de intentar que se vea en la motivación el rasgo específico de la poeticidad textual, hay que examinar este concepto para saber lo que significa en rigor.

Sabemos que Peirce distinguía tres tipos de signos, según la relación entre el significante y el significado: el símbolo, en que la relación es convencional; el icono, en que es de semejanza, y el indicio, en que es de simple contigüidad. Este análisis mezcla dos rasgos completamente heterogéneos, la oposición convencional/natural y la oposición semejante/desemejante. Sólo la segunda distingue lo arbitrario de lo motivado. Todo signo está basado en la contigüidad, ya que significante y significado sólo pueden constituir un signo si se dan juntos en la contigüidad espacio-temporal. Su asociación puede ser de origen

natural o convencional, pero, si es natural, no por ello es motivada. Sólo la semejanza fundamenta la motivación, y no hay más que dos tipos de signos, los que son motivados por semejanza y los que son inmotivados. En este sentido, insistimos en ello, la relación entre el humo y el fuego, aunque natural, es arbitraria en la medida en que el humo no se parece al fuego y no es capaz de significarlo a no ser en virtud de una mera relación de contigüidad. Si sólo hay motivación en la semejanza, podemos proponer la siguiente definición de la motivación: es motivado todo conjunto de elementos a la vez contiguos y semejantes.

En realidad, si pensamos en ello, la contigüidad es una forma de la similitud, ya que términos contiguos ocupan la *misma* región del espacio y/o del tiempo. La contigüidad es similitud existencial, mientras que lo que llamamos semejanza es similitud esencial. La motivación constituye entonces la unidad de la esencia y la existencia. Su principio puede enunciarse mediante el viejo proverbio:

> *qui se ressemble s'assemble* [los que se parecen se juntan];

y, recíprocamente, los que se juntan se parecen *. A la pregunta: ¿por qué están juntas estas cosas? no hay más que una respuesta: porque se parecen. El problema de la motivación sólo se le ha planteado hasta ahora a la poética en el eje vertical, en la relación interna de las dos caras del signo [1]. En el eje horizontal, en la relación de los signos entre sí, es como va a ser abordado ahora.

Por consiguiente, si la motivación textual sólo puede hallar fundamento en la semejanza, el rasgo pertinente de la diferencia poesía/prosa reside en el grado de semejanza significativamente más elevado en la poesía que en la prosa. En esto, nuestro pro-

---

* El proverbio francés «qui se ressemble s'assemble» equivale al nuestro «Dios los cría y ellos se juntan», y «qui s'assemble se ressemble» podría equivaler a «Dime con quién andas y te diré quién eres» (N. de la T.).

[1] Sobre este problema, véase el claro y riguroso estudio de Gérard Genette en *Mimologiques*.

pio análisis coincide con la teoría jakobsoniana de la equivalencia. Con dos diferencias capitales, sin embargo. La primera se refiere al lugar esencial de la equivalencia, que para nosotros es el sentido y sólo el sentido. La segunda atañe a la naturaleza misma de la equivalencia. No es conceptual, sino patética. Si llamamos, como Greimas [2], «isotopía» al conjunto de las equivalencias que aseguran la unidad semántica del texto, podremos llamar «isopatía» al tipo de similitud que rige el texto poético y constituye su poeticidad.

* * *

El concepto de «isotopía» se define como «conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato»... [3]. Con esta precisión: «el sintagma que reúne dos figuras sémicas puede ser considerado como el contexto mínimo que permite establecer una isotopía» [4]. A esta definición se ajusta esta frase que, según Breton, Valéry se negaba a escribir:

> *La marquise sortit à cinq heures* [La marquesa salió a las cinco];

presupone el rasgo [+ animado] poseído por el sujeto, *la marquise*, y el elemento circunstancial *à cinq heures* presupone el rasgo [+ puntualidad] poseído por *sortir*. La frase es isótopa. Es una frase normal, aceptable en cuanto tal para todo lector. ¿Por qué rechazarla entonces? A esta pregunta, Valéry responde con la palabra «arbitrario». «No sé, escribe, de dónde me viene este sentimiento tan activo de lo arbitrario» [5]. Carácter de que nos da el criterio: la sustituibilidad.

> Me es casi imposible leer una novela sin darme cuenta de que, tan pronto como se despierta mi atención activa, sustituyo las

---

[2] *Sémantique structurale*, págs. 69 sigs.

[3] A. Greimas, «Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications*, 8, pág. 30.

[4] Id., *Sémantique structurale*, pág. 53.

[5] «Fragments des mémoires d'un poème», *Œuvres*, Pléiade, 1, pág. 1462.

> frases dadas por otras frases que el autor habría podido escribir lo mismo sin gran daño para el efecto (pág. 1468).

Efectivamente, se puede mantener la isotopía sustituyendo cada uno de los términos por cualquiera de sus opuestos. La marquesa, por la portera; salir, por regresar o quedarse en casa; las cinco, por las seis o las doce[6]. La isotopía rige lo posible, no lo necesario. Por definición, ya que los opuestos presuponen las mismas categorías. La similitud, en este caso, rige solamente los rasgos presupuestos, no los rasgos puestos. Pero la necesidad sólo se establece si los rasgos puestos son similares. Pues bien, por más que se escudriñe el sentido del término «marquesa», no se hallará en él nada que se asemeje al acto de salir. Entre la «marquesidad» y la «salida» no hay ningún rasgo común, y su asociación es contingente. Contingencia aún más flagrante en lo que se refiere a la notación temporal. ¿Cuántos actos diferentes habría podido realizar la marquesa a la misma hora? Sin duda, en la economía del relato, la salida a las cinco está justificada si la marquesa tiene una cita a las seis. Pero la contingencia queda diferida. ¿Por qué esa cita a las seis? Y es que no hay nada en la notación temporal que se refiera de algún modo a la naturaleza de la acción. No hay similitud y, por consiguiente, no hay necesidad. De ahí el sentimiento de gratuidad en el lector y de embarazo en el escritor ante una frase que, en sí, no queda justificada por nada. Quizá sea ésta la razón por la cual, como dice Robbe-Grillet, «se ha hecho imposible narrar»[7]. A no ser en la forma paródica a la que el héroe de Christiane de Rochefort limitaba sus obras completas:

> La marquesa salió a las cinco. La marquesa salió a las cinco, la marquesa salió a las cinco, la marquesa salió a las cinco, la marquesa salió, la marquesa salió, salió, la marquesa, a las cinco[8].

---

[6] La frase *La marquise sortit à six heures* sería motivada a nivel del significante. Basta este ejemplo para poner en evidencia la ineficacia de la mera similitud sonora.

[7] *Pour un nouveau roman*, pág. 13.

[8] *Le Repos du guerrier*, pág. 235.

El relato histórico halla su motivación en su supuesta conformidad con la realidad. Motivación externa reservada al discurso veraz, de la que la literatura está privada por su ficticiedad constitutiva. Es ficticio el discurso que rechaza la pertinencia del criterio verdadero/falso. El relato histórico, es verdad, basa su verdad en la conformidad con los hechos singulares, que la novela «realista» sustituye por la «verosimilitud» o conformidad no con los hechos, sino con las leyes que los rigen. Pero verosimilitud no es necesidad y, desde este punto de vista, la novela no gana nada pretendiéndola. Porque la verosimilitud novelesca no es más que una falsa apariencia.

La prueba está en esas verdades generales que el discurso está obligado a inyectar en el relato. En la novela clásica, todas las acciones de los personajes están motivadas por entimema. Pero la universal que sirve de premisa es siempre y visiblemente verdad *ad hoc.* Que no teme, además, la contradicción. Así, en *Le Curé de Tours,* se enuncia:

> Como la naturaleza de las mentes estrechas les lleva a adivinar las minucias, se entregó de pronto a muy grandes reflexiones sobre estos cuatro sucesos imperceptibles para cualquier otro.

Y, cuatro líneas más abajo:

> El vicario acababa de reconocer, un poco tarde en verdad, los signos de una persecución... cuyas malas intenciones sin duda habrían sido adivinadas mucho antes por un hombre de talento[9].

Así, el vicario, en virtud de dos máximas inversas, debería a la vez haber adivinado y no haber adivinado. El discurso sapiencial camufla mal la arbitrariedad del discurso narrativo.

Pero hay que ir más lejos y buscar lo inmotivado más allá del lenguaje, en la realidad misma que el lenguaje tiene como misión contar o describir. Valéry lo había apuntado: «No puede ser de otra manera: la vida que vemos, y la nuestra misma, está tejida de detalles que *deben ser,* para llenar tal casilla del

---

[9] Véase G. Genette, «Vraisemblance et motivation», *Communications,* 11, pág. 12.

tablero del entendimiento, pero que *pueden ser esto o aquello*» (*Ibid.*). Y añade Valéry: «La realidad observable no tiene nada que sea visiblemente necesario», frase que concuerda, sin referirse a él, con el célebre análisis de Hume en que se encuentra de nuevo la palabra clave: «arbitraria».

> Así, en una palabra, todo efecto es distinto de su causa, y la primera invención o concepción que de ella nos hacemos *a priori* debe ser necesariamente *arbitraria*. E incluso una vez que el efecto se ha sugerido, su conjunción con la causa debe parecer igualmente *arbitraria*; pues siempre hay muchos otros efectos que deben mostrarse a la razón también como plenamente coherentes y naturales [10].

En esta breve cita, hallamos de nuevo la mención de la arbitrariedad (subrayada dos veces por el autor), su criterio (la sustituibilidad) y, por último, su razón: el efecto y la causa son distintos. Y, por ser distintos, su relación sólo puede ser contingente.

> Ningún objeto, escribe también Hume, descubre jamás, mediante las cualidades que se manifiestan a los sentidos, ni las causas que las producen, ni los efectos que surgen de ellas (*Ibid.*).

Por consiguiente, la relación entre la causa y el efecto no tiene fundamento, y se basa sólo en la recurrencia de su asociación espacio-temporal. Al unirse sin parecerse,

> *anything may produce anything* [cualquier cosa puede producir cualquier cosa].

La magia escapa a este defecto, si para ella lo semejante es lo que produce lo semejante. Sus leyes son entonces motivadas, y su único defecto es ser falsas.

Este análisis del lenguaje narrativo puede aplicarse sin cambios al discurso descriptivo. Los sofistas, por su parte, rechazaban una frase como «Sócrates es hombre», porque sería preciso o que todos los hombres fueran Sócrates, o bien que Sócra-

---

10 *Enquête sur l'entendement humain*, pág. 56.

tes no fuera Sócrates. Crítica que se basa en la interpretación de la cópula como identidad. Si «es» significa solamente «tener la propiedad de...», la contradicción queda suprimida, pero la arbitrariedad persiste. Afirmar que «la cera es amarilla» equivale a decir que este color es contiguo a las otras propiedades de la cera. Contigüidad inmotivada, ya que no hay ninguna semejanza que una estas propiedades entre sí. Relación contingente por tanto, demostrada por la posibilidad que tiene la cera de cambiar de color sin dejar de ser cera. Así, de la misma manera que el devenir, el ser no es motivado. La arbitrariedad es, por consiguiente, la única regla a la que se somete la naturaleza. Nace del azar y su falsa necesidad sólo se basa en regularidades a su vez aleatorias. Y por esto el discurso ordinario, que se limita en su función informacional a reproducir sus rasgos, está condenado también a la inmotivación.

Jamais un coup de dés... [Nunca un golpe de suerte...].

A esta inmotivación de la realidad, la cultura occidental ha opuesto una doble réplica. La del arte, o al menos de cierta tendencia del arte ligada a la modernidad. Romper con la mimesis y crear el objeto absoluto, regido solamente por las leyes de su propia necesidad formal. Y, paralelamente, la de la literatura. Arrancar el lenguaje de su función representativa y remotivarlo, ya sea suprimiendo el significado (letrismo), o generándolo a partir del significante (pragmatismo). El formalismo en arte responde a esta tentación de abandono de un contenido de suyo inmotivable en favor de una forma motivada.

El segundo tipo de réplica aparece en los albores de la filosofía occidental. La ciencia sigue fiel al proyecto mimético, pero buscará la identidad más allá de la diversidad de la apariencia. Es la cualidad, por su esencia misma, la que castiga al ser con la maldición diferencial. Describir las cosas como rojas o azules, calientes o frías, rápidas o lentas, etc., es condenarlas a la alteridad. No hay nada en la cualidad, al parecer, a lo que pueda aferrarse la semejanza. Lo cualitativo es por esencia radicalmente distinto. Y no hay más remedio, para obedecer a la lógica

de lo mismo, que abandonarlo. En favor de la relación, la única capaz de anclar la identidad en el ser. Si *a*, *b*, *c*, *d* son cualidades, y como tales irreductibles, a partir de la diferencia:

$$a \neq b \neq c \neq d,$$

podemos recobrar la identidad, al obtener:

$$R\ (a,\ b) = R\ (c,\ d).$$

El materialismo antiguo fue desde su origen una filosofía anticualitativa. «Lo dulce y lo amargo, lo caliente y lo frío, el color, no son sino opiniones; no hay nada verdadero salvo los átomos y el vacío», decía Demócrito. Se distinguen así dos partes en la experiencia. Lo cualitativo, que se remite a la subjetividad. Y lo no cualitativo, átomos y vacío, sustancia descualificada, la única asignada a lo real. Sin embargo, subsiste una diferencia formal entre átomos que desaparece con la extensión cartesiana, hipóstasis de meras relaciones cuantitativas. Esta tentativa de «descualificación» la hallamos claramente expresada en los escritos de la ciencia naciente del siglo XVII. «Se equivocaría quien dijera que las cosas reales son grandes o pequeñas. En esta proposición no hay verdad ni error. Tampoco hay verdad ni error en la afirmación de que las cosas están cerca o lejos; esta indeterminación hace que las mismas cosas puedan llamarse muy próximas o muy lejanas, muy grandes o muy pequeñas; que las más próximas puedan llamarse lejanas, y las más lejanas, próximas; que las más grandes puedan llamarse pequeñas, y las más pequeñas, grandes», escribe Galileo (*Saggiatore*). El positivismo, desde este punto de vista, parece mantenerse en la línea de la inspiración galileana. Abandonar la causa en favor de la ley es promover la mera relación al rango de absoluto noético.

Ya sabemos a qué paradoja epistemológica ha llegado la ciencia por tal concepción. «Explicar es identificar», escribe E. Meyerson [11]. La lógica de la identidad rige el proceder cien-

---

[11] *Identité et Réalité*, pág. 96.

tífico del mismo modo que el de la magia. Lo semejante produce lo semejante, con la diferencia de que, para la ciencia, la similitud ya no es cualitativa, sino cuantitativa. Una expresión como la ecuación einsteniana: $E = MC^2$ sólo es posible si los términos correspondientes, *energía* y *masa,* son vaciados de los componentes cualitativos que constituyen su sentido lingüístico. La identificación oximórica de la energía y de la masa implica la eliminación de la oposición dinámico/estático que constituye la diferencia. La anomalía queda reducida aquí no por un cambio de sentido, sino por un vaciado semántico total. Los principios de conservación de materia o de energía a los que Meyerson, en su rechazo del positivismo, concede un privilegio ontológico reducen la realidad a entidades vacías. Y, al mismo tiempo que la cualidad, queda excluida, por definición, la temporalidad. La ciencia ya no puede dar cuenta del devenir. Como a la novela, se le ha hecho imposible narrar.

Aparece entonces, con la ciencia, el grado absoluto de negación, un paso al límite a partir de la negación relativa propia del lenguaje empírico. De la fórmula

$$U = P + P',$$

en que el universo del discurso admite dos opuestos que se neutralizan recíprocamente pero permanecen como cualidades distintas, pasamos a un mundo en que la estructura opositiva queda abolida, según la fórmula:

$$U \neq P + P'.$$

El proceso de neutralización es entonces superfluo, ya que lo real es neutro de suyo, cualitativamente vacío y patéticamente nulo.

* * *

Hay otra respuesta posible al desafío de la alteridad. Y es la poesía. Como la ciencia, se mantiene dentro de la mimesis. Pero, al contrario que la ciencia, busca la semejanza no más

allá, sino más acá de lo real. Por lo menos, de esa mezcla de lo dado y lo construido, de lo irreflexivo y lo reflexivo que nos ofrece la percepción y que llamamos realidad. La vuelta al fenómeno, como hemos dicho ya, es el procedimiento constitutivo de la descripción poética. En las significaciones patéticas que ofrece la apariencia inmediata de las cosas, encuentra el principio de su motivación.

Entre los signos asociados en la contigüidad textual, hay tres tipos de similitud: del significante, del significado, del signo. Los analizaremos sucesivamente.

1) *El significante*:

La recurrencia puede afectar al conjunto de los rasgos fónicos, pertinentes o no pertinentes. Hablaremos de homofonía en el primer caso, donde la similitud actúa entre fonemas; de prosodia, en el segundo, donde afecta a las sílabas, semejantes por el número o por la distribución acentual. También podemos atribuir al significante las equivalencias sintácticas, morfológicas o posicionales, a las que Jakobson ha otorgado un papel predominante.

En el discurso ordinario es inevitable cierta tasa de redundancia fonemática. Pero hay una regla no escrita que proscribe las similitudes demasiado grandes. Hasta tal punto que, cuando se trata incluso de un mismo significado, la regla prescribe la sinonimia o la perífrasis. Si se ha dicho «Racine», hay que decir después «el autor de *Fedra*». En poesía, por el contrario, la similitud fónica es la regla. Es el rasgo definicional único de la versificación. Tenemos un ejemplo límite en este dístico holorrimo de la escuela parnasiana:

Dans ces meubles laqués, rideaux et dais moroses
Danse, aimé, bleu laquais, ris d'oser des mots roses *.

---

* Los dos versos suenan casi exactamente igual, pero su significado literal sería: En estos muebles lacados, cortinas y doseles morosos / Danza, amado, azul lacayo, ríete de atreverte a palabras rosas (N. de la T.).

Pero el verso regular no es más que una forma débil de esta identidad fónica total, que sigue siendo el polo hacia el que tiende profundamente la poesía. ¿Cómo explicar esta tendencia, de la que se ha apartado el poema contemporáneo, pero que fue durante mucho tiempo la norma del poema en todas las lenguas?

Su papel en el proceso de negación de la negación se ha analizado más arriba. Pero, como ya hemos dicho, en el eje sintagmático es donde el verso desempeña su papel principal. Como imagen icónica del significado.

Su función esencial es efectivamente ésta. En su relación diagramática con el significado, según la fórmula:

$$(Se_1 = Se_2) \rightarrow (So_1 = So_2).$$

Esto es lo que Saussure llamaba «motivación relativa». Con el verso, este tipo de motivación se extiende a la totalidad textual. El significante actúa como el «análogon» del significado. El «versus» o repetición fónica remite a la equivalencia semántica. En el lenguaje, todo es sentido. La identidad fónica significa, pero no de manera autónoma. Remite a su vez al sentido, señalando la obediencia de éste al principio de identidad. Y por eso, privado de identidad semántica, el verso, conformándose perfectamente a sus normas, resulta poéticamente ineficaz. Así ocurre con las «aleluyas». Y por eso, también, la poesía puede prescindir de estas normas. Pero cuando la identidad existe en los dos niveles, provoca ese sentimiento de perfecto logro poético, del que todavía siente nostalgia el poema desversificado de hoy.

Edgar Poe decía: «El verso tiene como origen el placer que el hombre encuentra en la igualdad» [12]. Debemos creer lo que dicen los poetas al hablar de poesía. Pero habría que preguntarse si dicha igualdad es fuente de placer autónoma o si su efecto estético no estará subordinado a esa igualdad profunda, de nivel semántico, de la que ella es el significante. Este se-

12 *Op. cit.*, pág. 95.

gundo punto de vista es el que se ha adoptado aquí [13]. Y podemos incluso ir más lejos y pretender que la rima misma constituye una equivalencia semántica específica. Como en esas palabras-rima del soneto del *Cisne* de Mallarmé: *ivre, délivre, vivre* [ebrio, libera, vivir], entre las cuales existe la analogía patética en la que el análisis, como vamos a decir ahora, halla la clave de la textualidad poética. Como si sólo pudiera vivir aquel a quien libera la embriaguez, verdad ya poéticamente expresada, por ejemplo en *Le Bateau ivre.*

2) *El significado*:

A la homonimia del significante responde la sinonimia del significado. Estamos aquí en el punto crucial del análisis. El texto poético es una larga sinonimia patética.

Una frase cuyo sujeto es repetido semánticamente por el predicado es una definición. Constituye una expresión metalingüística. A nivel lingüístico, es una tautología. La frase

Los solteros no están casados

está proscrita por estar desprovista de toda informatividad. Y lo mismo sucede con las verdades «demasiado evidentes para ser dichas», como «él se acuerda de su nombre» o «tiene cinco dedos en la mano derecha» [14]. O bien con esas expresiones en que se repite solamente una parte del significado, como «salir afuera», condenadas tradicionalmente por la gramática con el nombre de «pleonasmos». En poesía sucede lo contrario, y podemos describirla en última instancia como puro lenguaje tautológico. Es lo que va a intentar mostrar ahora nuestro análisis, yendo de lo sencillo a lo complejo, del sintagma binario al texto entero. Pero previamente hay que tomar ciertas precauciones.

---

13 Von Schubert escribe: «El ritmo poético por sí mismo desempeña un papel de encantamiento mágico, suscita una euforia reveladora de cierta armonía que se ha despertado, de una correspondencia más profunda que ha sido restablecida entre nosotros mismos y el universo del que formamos parte». Citado por A. Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, pág. 110.

14 J. Searle, *Op. cit.*, págs. 193 sigs.

Y, ante todo, repetir que, a falta de un instrumento de verificación, el análisis no puede evitar cierta arbitrariedad. Puesto que el diferencial de Osgood es insuficiente para dar validez a las equivalencias, habrá que acudir a la intuición del analista. Lo cual no está exento de peligro, sobre todo cuando pretende, como en este caso, tratar el texto como una especie de objeto autónomo, sin referencia alguna al contexto. La poética, en efecto, debe responder al desafío provocado por la lectura. Un texto puede estar poéticamente consumado sin que el lector sepa nada ni del autor ni siquiera de los otros textos del mismo autor, aun cuando fuesen elementos de una misma obra. La poeticidad, por lo tanto, tiene que ser inmanente al texto estudiado, incluso si este texto se reduce a un fragmento, en la medida en que, como demuestra la experiencia, este fragmento, verso o estrofa, agrada por sí mismo. Todo lo que el análisis exige del lector de un poema es, pues, el conocimiento de la lengua en que está escrito el poema. Pero conviniendo en que el sentido de las palabras de la lengua no es su definición, sino el conjunto de los caracteres o propiedades que el lector sin cultura atribuye a las cosas designadas por esas palabras. A este precio puede inscribirse efectivamente en la lectura el cerramiento del texto. El cerramiento se considera actualmente como un rasgo definicional de la literariedad. Hay que darse cuenta de lo que implica: el texto sólo remite a sí mismo y se revela en cuanto tal como independiente de todo contexto.

Es preciso también reafirmar que el sentido del texto es inagotable y que el análisis que vamos a hacer no aspira de ningún modo a la exhaustividad. El fin que persigue no es la producción de un equivalente metalingüístico de la totalidad del sentido. Es sólo dar validez a una hipótesis sobre este sentido, según la cual el texto halla su unidad en la reiteración de unidades semánticas de cierto tipo. A estas unidades, claro está, hay que darles un nombre. Y esto constituye una nueva dificultad para el análisis. Porque los términos de la metalengua están tomados de la lengua-objeto, que no dispone necesariamente de los términos requeridos. Pero el análisis no puede limitarse a decir, como desearía, que *azul* significa la «azulidad», o *mujer*

la «feminidad». Habrá que encontrar, en cualquier caso, términos aplicables al patema correspondiente. Recordemos que lo importante aquí es menos la adecuación de estos términos que la realidad de su recurrencia, por la que el patema se constituye en isopatía.

A esta isopatía o equivalencia patética de los términos asociados puede dársele el nombre que le confirió Baudelaire: «correspondencia». Pero, en el célebre soneto que lleva este nombre, sólo se pone en práctica un tipo de correspondencia. En psicología se conoce con el nombre de «sinestesia», y designa la similitud a la vez natural y directa de las cualidades sensibles:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

[Hay perfumes tan frescos como carne de niños,
Suaves como los oboes, verdes como praderas].

Pues bien, en esta forma, hay sin duda pocos ejemplos poéticos de sinestesia pura. A no ser, quizá, en el eje vertical de la relación sonido-sentido. Pero en el nivel del significado, en el que se sitúa ahora el análisis, tal relación constituye la excepción. Las identidades sonidos-colores que afirma Rimbaud en *Voyelles* están probablemente influidas por asociaciones personales. Es preciso recordar aquí las conclusiones del análisis de la significación poética. Está fundada en valores que son naturales —directos o indirectos—, culturales y personales. Sólo las asociaciones naturales directas constituyen la sinestesia propiamente dicha. Pues bien, para volver a tomar desde el principio nuestro ejemplo canónico, *azules ángelus* ya no es una sinestesia.

Existe, a primera vista, una equivalencia entre puras cualidades sensibles, sonido por una parte y color por otra. Pero el sonido es el del ángelus, y con este término se sumerge en la significación toda una red de metonimias culturales. El ángelus no es sólo un sonido de campana. Es también plegaria de devoción mariana. Y, con la Virgen María, entra en juego todo un conjunto de valores patéticos ligados al contexto cultural

cristiano, con sus dos dominantes, 1) divinidad, 2) virginidad. El nombrar este conjunto con un término de la metalengua es problemático. Lo es menos la recurrencia de estos valores en el predicado: *azules.*

Hay un hecho cierto. La divinidad se asocia en nuestra cultura, como en muchas otras, con el término *cielo,* que está, a su vez, indisolublemente ligado al término *azul.* Con este juego de asociaciones, el azul se anuncia como color de la divinidad. Color también de los ángeles, cuya huella paragramática lleva el (ángel)us. Hugo decía ya:

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle.
Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on voyait passer dans la nuit par moment
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile *.

Pero existe también un valor natural directo vinculado al color. El azul es la paz, es la tranquilidad. Identidad que refuerza la relación natural indirecta entre este color y la calma del mar y del cielo. Hallamos su manifestación en Verlaine [15]:

Le ciel est par-dessus le toit
Si bleu, si calme

[El cielo está por encima del tejado
tan azul, tan tranquilo].

Y la plegaria, a su vez, asume el mismo valor fundamental. Es el momento de la paz interior, en la medida en que no es petición sino recogimiento y consentimiento. Con relación a esto, es significativo que la misma atmósfera de paz y de recogimiento se desprenda del cuadro de Millet: *el Angelus.*

---

* La sombra era nupcial, augusta y solemne. / Los ángeles en ella volaban sin duda oscuramente, / Pues se veía pasar en la noche de vez en cuando / Algo azul que parecía una ala.

[15] Sin que, por supuesto, estas correlaciones que dan validez al análisis sean necesarias para que el lector capte las relaciones patemáticas que se dan en el texto.

De los dos caracteres asociados a la plegaria mariana, divinidad y virginidad, el primero es preponderante. Puesto que sólo es pertinente el nivel de la lectura, hay que tener en cuenta el hecho de que el lector medio puede saber que se trata de una oración ignorando que está dirigida a María. Este segundo rasgo, no obstante, halla su correlación en la pureza del azul, puesto que el cielo está limpio cuando está azul.

Por último, se añaden al significado componentes personales. El análisis temático ha señalado que, en Mallarmé:

> Existe una ensoñación vivida del azul, portadora de valores de origen, de delicadeza aérea, de fragilidad, de virginidad [16].

Pero tales valores, aunque se inscriben en la línea de la isopatía libre, resultan idiolectales y sólo pueden actualizarse en la lectura al nivel de la obra entera. Ahora bien, al lector le es posible captar intuitivamente la correspondencia fuera de todo contexto. Y esto es lo que hace de este simple sintagma un texto poético consumado [17].

Si este análisis patético del color azul es válido, se hace posible intentar la explicación de este verso de Eluard, aparentemente provocador:

> *La terre est bleue comme une orange*
> [La tierra es azul como una naranja],

cuya «verdad» queda atestiguada por el verso siguiente:

> *Jamais une erreur les mots ne mentent pas*
> [Nunca un error las palabras no mienten].

---

16 J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, pág. 45. Señalemos de pasada que el análisis se halla en la necesidad de recurrir, para designar el valor patético del azul, a una unión heteróclita de términos de la lengua.

17 Un pequeño experimento realizado con estudiantes muestra que la asociación entre ángelus y uno de los cuatro colores, negro, azul, amarillo y rojo se da, en la gran mayoría de los sujetos sometidos al experimento, en favor del azul. Los mismos sujetos asocian el tañido fúnebre con el negro, y el rebato, con el rojo.

¿En qué medida podemos admitir que este verso no expresa ni error ni mentira?

El texto presenta dos adjetivos no pertinentes: la tierra azul y la naranja azul. Pasemos por alto la tierra. Pero ¿y la naranja? Es el fruto que ha dado su nombre al color, y este origen queda reafirmado por el papel de comparante que se atribuye al fruto. En cuanto tal se convierte en el arquetipo de un color que no es el suyo. ¿Cómo reducir este alto grado de anomalía? ¿Hay que ver en él una simple significación lúdica, o la descripción fiel de algo superreal, que se divertiría cambiando los colores de lo real, o incluso la de una visión onírica en que el hecho de poner un color en lugar de su complementario cobraría valor de símbolo? Hay otra explicación posible.

Los rasgos perceptivos dominantes de la naranja son el sabor, la forma y el color. La forma redonda queda reimplantada por la alusión evidente al cliché aprendido en la escuela: *la tierra es redonda como una naranja*[18], mientras que el color es reforzado por el predicado *azul*. Queda por encontrar una correspondencia entre estos dos rasgos. Ahora bien, la redondez es una forma ligada a un sentimiento de relajación y de descanso, como prueba el sentido figurado del término «rondeur» (tranquilidad). Valor que reconocen estos versos de Rilke:

...Ce rond cri d'oiseau
Repose dans l'instant qui l'engendre
Grand comme un ciel sur la forêt fanée
Tout vient docilement se ranger dans ce cri
Tout le paysage y vient s'y reposer *.

Y Bachelard, comentando estos versos en un texto titulado «Phénoménologie du rond»[19], escribe:

---

[18] Sobre el papel del cliché, véase Riffaterre: «Fonction du cliché dans la prose littéraire», *Essais de stylistique structurale*, pág. 161.

*Este redondo grito de ave / Reposa en el instante que lo engendra / Grande como un cielo sobre el bosque marchito / Todo viene dócilmente a ordenarse en este grito / Todo el paisaje viene a reposar en él.

[19] *Poétique de l'espace*, pág. 213.

> Y, para un soñador de palabras, ¡qué tranquilidad hay en la palabra redondo! ¡Qué apaciblemente redondea la boca, los labios, el ser del soplo!

Y más arriba:

> Y en un paisaje redondeado, todo parece descansar. El ser redondo propaga su redondez, propaga la calma de su redondez[19].

Esta asociación encuentra, por último, la garantía de Kandinsky. Se sabe que para él formas y colores estaban ligados en una especie de unidad «espiritual». Pues bien, Kandinsky asocia el triángulo con el amarillo, el cuadrado con el rojo y el círculo con el azul. Si Kandinsky está en lo cierto, es patéticamente necesario que la naranja sea azul. La frase halla entonces su motivación. En una necesidad que la naturaleza no ha respetado. Pero la naturaleza a veces comete errores. La frase, en este punto, no es empíricamente cierta. Pero lo es en nombre de una ley patética respetada por ella en su conjunto. Así lo dice Merleau-Ponty.

> Cézanne decía que un cuadro contiene en sí mismo hasta el olor del paisaje. Quería decir que la avenencia del color con la cosa... significa por sí misma todas las respuestas que daría a la interrogación de los otros sentidos, que una cosa no tendría ese color si no tuviese también esa forma, esas propiedades táctiles, esa sonoridad, ese olor, y que la cosa es la plenitud absoluta que proyecta ante sí misma mi existencia indivisa... Por ejemplo, la fragilidad, la rigidez, la transparencia y el sonido cristalino de un vaso traducen una sola manera de ser[20].

Si esto es cierto, hay que decir que la naranja ha malogrado su existencia poética, mientras que el vaso ha conseguido la suya. Es tarea del poeta, en el primer caso, restablecer la naturaleza y describirla tal como debería haber sido para seguir conforme con su propia esencia. La naranja es azul porque la azulidad está patéticamente conforme con su forma y con su sabor. Y,

---

20 *Phénoménologie de la perception*, pág. 368.

entonces, el verso alcanza su verdad. Dice que la tierra es dulce, tranquila y sabrosa, como los frutos que contiene, en virtud de la ley mágico-poética que quiere que lo semejante produzca lo semejante. La realidad no ignora la contingencia; lo prueba su variabilidad. La poesía sólo conoce la necesidad, y por ello es la imagen verbal de la eternidad.

Nuestro segundo ejemplo canónico, *cabellos de oro,* procede a su vez de una correspondencia naturo-cultural. Señalemos ante todo que la expresión se aplica poéticamente sólo a la mujer, cuya cabellera es la sinécdoque emblemática. Es la mujer la que es de color de oro, porque, en lo imaginario occidental, toda mujer es rubia. Así, la rubia Isolda, o las vírgenes de Botticelli, o la mujer cantada por Musset:

Nous allons chanter à la ronde
Si vous voulez
Que je l'adore et qu'elle est blonde
Comme les blés *.

O la que recuerda Nerval:

Puis une dame à sa haute fenêtre
Blonde aux yeux noirs en ses habits anciens
Que dans une autre existence peut-être
J'ai déjà vue et dont je me souviens **.

Al color, el oro añade resplandor, belleza y permanencia. Rasgos que sólo tiene la mujer en el soñar del hombre. Soñar que no puede separarse de la ilusión por él desvelada. Un arquetipo, una imagen platónica de la feminidad más real que las mujeres reales. Quizá es éste el momento de hablar de superrealidad, pero sin prejuzgar su valor ontológico, sólo como hipóstasis del deseo humano. Y precisando que esta superrealidad no es lo contrario de la realidad. Sino solamente la realidad misma alzada hasta su propia esencialidad patética.

* Vamos a cantar en corro / si queréis / que la adoro y que es rubia / como los trigos.

** Luego una dama en su alta ventana / Rubia de ojos negros con sus ropas antiguas / Que en otra existencia quizá / ya vi y que recuerdo.

Y hay muchos casos en que la palabra no tiene ninguna necesidad de deformar la realidad, sino tan sólo de decirla tal como es. Cocteau decía de Edith Piaf:

Sa voix de velours noir
[Su voz de terciopelo negro].

No podemos evitar el sentirnos impresionados por la exacta correspondencia del predicado con el sujeto. Otro pequeño experimento que sólo tiene valor de indicio. Al pedirles que eligieran, entre diez cantantes célebres, aquella a la que se aplicaba esta descripción, una gran mayoría de los estudiantes interrogados contestó correctamente. En segundo lugar estaba la Callas, y en este caso tampoco pueden tacharse las respuestas de mentirosas o de erróneas.

El análisis puede abordar ahora una secuencia más compleja. Dos versos, los dos últimos de la estrofa inicial del *Bateau ivre*:

Comme je descendais des Fleuves impassibles
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs *.

El término elegido para designar la isopatía manifestada por estos dos versos será el de «violencia». Es inmediatamente sugerido por el referente o el suceso narrado: el asesinato de la tripulación por unos indios. Pues bien, entre este referente y los significados se establece una correspondencia, homologable en tres registros sensoriales diferentes:

1) óptica: manifestada explícitamente por el término final *colores* y por el término inicial Pieles Rojas. Este término es un sintagma lexicalizado que designa a los indios de América por sinécdoque a partir del color —supuesto— de su piel. El rojo

* Cuando bajaba de los Ríos impasibles / Ya no me sentí guiado por los sirgadores: / Pieles Rojas chillones los habían puesto como dianas / Clavándolos desnudos a los postes de colores.

queda reimplantado en el predicado «chillones» a partir del cliché «color chillón». Por último, el mismo color se halla referencialmente implicado en la secuencia de los acontecimientos en que figuran las víctimas ensangrentadas por las flechas y los clavos. Así, pues, se puede homologar una triple ocurrencia del rasgo *rojo*, que es, como se recordará, «concreción de violencia»;

2) acústica: los Pieles Rojas son en realidad el pueblo del silencio. Pero aquí se les llama «chillones», lo cual coincide con nuestra imagen estereotipada de los indios bailando la danza de la cabellera, estereotipo transmitido a Rimbaud por las obras de Fenimore Cooper y de Mayne Reid, y a nuestra generación por los westerns. El grito es el significante de la violencia, y este sonido estridente y desgarrador se repite en el silbido de las flechas y en los martillazos sobre los clavos. Tenemos de nuevo, por tanto, una triple ocurrencia de un tono violento;

3) táctil: los rasgos «duro» y «puntiagudo», asociados metonímicamente a la violencia, quedan atestiguados también aquí tres veces, en las flechas, los clavos y los postes. En total, tres ocurrencias de tres significantes diferentes del patema «violencia».

Una interpretación tradicional nos diría que este poema fue escrito en la época de la guerra del 70, de la que Rimbaud fue testigo indignado. Esta violencia da entonces la motivación de partida para los espacios de la navegación onírica. El poeta, cansado de la violencia del viejo mundo, rompe las amarras; liberado de las normas y valores que simbolizan los sirgadores, parte hacia un mundo nuevo. Pero, independientemente de toda referencia biográfica, el poema cuenta la aventura de un *Yo*, que, harto del universo cotidiano, opta por viajar por los «extraños espacios» de un mundo radicalmente distinto. De una alteridad que no es ontológica. Se trata sólo de otra experiencia a la que accede la conciencia embriagada. Experiencia caracterizada por el grado alto de su propia intensidad. Esto es lo que el poeta llamará «voyance» (videncia), la visión «exaltada» de las cosas, el punto paroxístico de la sensación, y en esto reside

el rasgo redundante de este texto, que puede ser considerado, por ello, como el poema de la poesía.

* * *

El análisis se dispone ahora a meterse en el poema entero para mostrar su unidad isopática. La repetitividad como rasgo pertinente de la textualidad poética no es una idea nueva. Está ya en la teoría jakobsoniana de la equivalencia, y su discípulo más brillante ha podido demostrar que un poema de Louise Labé era repetición incansable de la proposición: *Je t'aime.* Queda por interpretar esta proposición misma. La unidad repetida ¿es de orden conceptual o patético? Sabemos que es en esta segunda solución donde se ha detenido la teoría. El poema entero es un ejemplo de sinonimia patética, reiteración discursiva de un mismo patema, como vamos a intentar mostrar ahora.

El texto elegido es el último de los cuatro *Spleen* de Baudelaire:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

Et de longs corbillards, sans tambours, ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir *.

La relación analógica se produce en tres niveles:

1) fónico: cinco estrofas de cuatro alejandrinos regulares, doce sílabas y cuatro acentos, dos fijos y dos móviles[21]. La redundancia fónica queda reforzada por la abundancia de vocales nasales, ã (an) y õ (on), de las que la primera cuenta con 28 ocurrencias. La repetición del mismo morfema *quand* al comienzo de las tres primeras estrofas acentúa aquí el aspecto litánico al que tiende oscuramente todo poema;

2) sintáctico: evidente en los tres primeros cuartetos, formados todos ellos por una subordinada temporal introducida por la conjunción *quand*[22]. Este nivel es central para Jakobson. Aquí queda subordinado al nivel semántico, constituyendo, con la equivalencia semántica, su significante diagramático;

3) semántico: este poema pertenece a la serie de los *Spleen*. Como este término designa una entidad afectiva, sería tentador constituirlo como denominación de la isopatía. «Spleen» desig-

---

* Cuando el cielo bajo y cargado pesa como una tapadera / Sobre el espíritu gimiente presa de largos tedios / Y del horizonte abrazando todo el círculo / Nos vierte un día negro más triste que las noches; / Cuando la tierra se ha tornado calabozo húmedo / Donde la Esperanza, como un murciélago, / va batiendo los muros con su ala tímida / Y golpeándose la cabeza contra techos podridos; / Cuando la lluvia esparciendo sus inmensos regueros / De una vasta prisión imita los barrotes / Y un pueblo mudo de infames arañas / Viene a tender sus redes en lo hondo de nuestros cerebros, / Campanas de repente saltan con furia / Y lanzan hacia el cielo un inmenso aullido, / Igual que espíritus errantes y sin patria / Que se ponen a gemir obstinadamente. / Y largas carrozas fúnebres, sin tambores, ni música, / Desfilan lentamente en mi alma; la Esperanza, / Vencida, llora, y la Angustia atroz, despótica, / en mi cráneo inclinado planta su bandera negra.

[21] Con una excepción: *«Où l'Espérance, comme une chauve-souris»*, cortado en 5-7.

[22] Para más detalles acerca de este nivel, véase Jakobson, «Une microscopie du dernier *Spleen* dans *Les Fleurs du mal*», *Questions de poétique*, pág. 420.

naba en aquella época un tipo de experiencia disfórica, «una melancolía pasajera, sin causa aparente, caracterizada por la falta de interés por todo», dice el diccionario. Así, pues, quedaría por localizar la manifestación redundante de este rasgo a lo largo de todo el texto. Sin embargo, tal isopatía es demasiado general para resultar interesante.

Procede de la dimensión «valor» en el espacio semántico de Osgood, de la que sabemos que está presente en todos los textos no didácticos. Sería fácilmente localizable al nivel de los lexemas, que pueden ser clasificados a su vez en tres categorías, según designen este rasgo:

a) directamente:

ennuis, triste, atroce, infâmes, Angoisse
[tedios, triste, atroz, infames, Angustia];

b) por sus signos naturales:

gémissant, hurlement, geindre, pleure
[gimiente, aullido, gemir, llora];

c) por sus significantes metafóricos y metonímicos:

noir, corbillards, crâne
[negro, carrozas fúnebres, cráneo].

No obstante, el rasgo disfórico puede integrarse como componente de la categoría isopática elegida. Esta última queda sugerida por el actante principal del texto, la Angustia, el único término que lleva mayúscula junto con su opuesto, la Esperanza. La angustia designó originalmente un lugar angosto, garganta o desfiladero; luego, por metáfora, la sensación de constricción epigástrica y laríngea que acompaña a los estados de ansiedad, y, finalmente, por metonimia, estos estados mismos. A nivel psicológico, la angustia define la modalidad del miedo, del que se distingue fenomenológicamente por la indeterminación de su objeto [23]. La categoría isopática elegida vuelve al sentido etimológico. El «cerramiento», como realización del recorrido abierto → cerrado, parece capaz de hallar el mayor número de rasgos

23 Véase J. Boutonnier, *L'Angoisse*.

redundantes de este texto. Por otra parte, hay buenas razones para considerarlo como una significación vital original. La psiquiatría llama «agorafobia» y «claustrofobia» a reacciones primarias ante la dimensión abierto/cerrado del entorno. Este «cerramiento» adquiere aquí una significación existencial más amplia, a los tres niveles biológico, psicológico y espiritual, como bloqueo de la actividad, del proyecto y de la esperanza.

El poema describe una serie de transformaciones de lo abierto en cerrado que afectan a las dos dimensiones constitutivas del ser, cosmológica y antropológica [24]. A esta segunda dimensión, transformación de la Esperanza en Angustia, está consagrada la segunda estrofa. Pero está presente también en las estrofas precedentes:

E 1 = *l'esprit - nous* [el espíritu - nos]
E 2 = *l'Espérance* [la Esperanza]
E 3 = *nos cerveaux* [nuestros cerebros]
E 4 = *des esprits* [espíritus].

La Angustia no es el simple efecto subjetivo de un accidente meteorológico. Es la captación del cerramiento del mundo, cuya manifestación perceptiva es el cielo negro. El hombre se angustia de la angustia del mundo.

El cerramiento del mundo se manifiesta:

1.º) en las dos dimensiones geométricas del cosmos, vertical (cielo) y horizontal (tierra). Se repite en la segunda estrofa, en la oposición techos / paredes (con relación al vuelo del murciélago);

2.º) en sus tres estados físicos, gaseoso (cielo), sólido (tierra) y líquido (lluvia).

El término inicial del poema es *el cielo*, lo arquetípicamente abierto, en los dos sentidos físico y espiritual. Físico, en la medida en que sus dos rasgos dominantes, transparencia y fluidez, no ponen ningún obstáculo al movimiento ni a la mirada. Espiritual, en su simbolismo cultural vinculado al tercer rasgo,

---

24 La oposición de los términos «cosmos» y «ánthropos» es el rasgo de contenido específico de la poeticidad, según el Grupo de Lieja, *Rhétorique de la poésie*, 1977.

altura, por el que es destinatario del deseo y de la plegaria y destinatario de su cumplimiento. El cerramiento queda asegurado literalmente por el comparante *couvercle* [tapadera], que es su instrumento tipo. Puede descubrirse aquí un juego paragramático entre el término *couvercle* y la expresión *ciel couvert* [cielo cubierto] sugerida por el referente, que se opone a la frase evangélica en que se reafirma la abertura: «*Y veréis el cielo abierto*». Los tres rasgos semánticos constitutivos del lexema *cielo* se transforman simultáneamente en sus contrarios:

claridad → *jour noir* [día negro]
altura → *bas* [bajo]
fluidez → *lourd, pèse* [cargado, pesa].

La tierra es el término cósmico complementario del cosmos. Con el cielo, constituye la totalidad del mundo. Pero, por oposición al cielo, es la abertura del proyecto, el objeto de la esperanza en esta vida. La tierra misma se transforma, esta vez literalmente, en *cachot* (calabozo), lugar arquetípico del cerramiento, con el rasgo suplementario «subterráneo», que arrastra a la tierra en un movimiento hacia abajo reiterado, en la tercera estrofa, por el cielo convertido en lluvia. La lluvia, cuyo rasgo definicional es la liquidez, pasa a la solidez de los barrotes de una cárcel, equivalentes de las paredes del calabozo.

El calabozo y la cárcel están ambos habitados. El primero por el *murciélago*, imagen del Yo, cuyo movimiento está doblemente bloqueado, horizontalmente, en el sentido de la tierra, por las *paredes*; verticalmente, en el sentido del cielo, por los *techos*. Al *murciélago*, encerrado, responde la *araña*, encerrante (en *sus redes*). La conjunción de estas dos especies, a través de su diferencia conceptual (volátil/insecto), está motivada por dos rasgos patéticos: objetos de repugnancia, objeto y sujeto del encerramiento.

En la cuarta estrofa, el tema del cerramiento no se encuentra manifestado. El recorrido es sólo desde lo eufórico a lo disfórico. Las campanas ya no suenan, gritan; no se balancean, saltan. El sentido de su llamada queda transformado. Ahora doblan por la Esperanza, anuncian la victoria de la Angustia.

Las tres primeras estrofas, como subordinadas temporales, crean un suspense que quedará roto por el grito de las campanas. Pero este grito actúa como señal del acontecimiento final, que es el triunfo de la Angustia. Al mismo tiempo se introduce el tema de la muerte, que es el cerramiento absoluto. El tema queda manifestado por dos lexemas, *corbillards* [carrozas fúnebres] y *crâne* [cráneo], variantes fúnebres del tema «caja». La referencia al Yo viene dada por dos términos, *âme* [alma] y *crâne*, que repiten la oposición espiritual/material ya manifestada en la oposición *esprits/cerveaux*. Los cuatro términos están unidos a una preposición espacial y los cuatro desempeñan un papel pasivo con respecto a un objeto material activo. *En* el espíritu, el cielo vierte un día negro; *en lo hondo* de los cerebros, las arañas tienden sus redes; *en* el alma, desfilan las carrozas fúnebres y, por último, *en* el cráneo, la Angustia clava su bandera negra. Con esto se manifiesta un aspecto del ser-angustiado como pasividad esencial con respecto a un mundo abrumador en el que ya no puede actuar. Del cielo y de la tierra se retira lo posible y, al mismo tiempo, el sentido. En la angustia, el mundo revela paradójicamente el no-sentido como su significación última.

El hombre, dice Heidegger, es ser-en-el-mundo (in-der-Welt-sein). Esto quiere decir que el hombre se abre al mundo y que el mundo se abre a él. La apertura es vivida como deseo y esperanza. El cerramiento es el tedio y la angustia. Cuando el cielo se cierra, la esperanza se apaga y avanza la angustia. Anuncia la nada como cerramiento del ser. Y, así, el poema puede leerse como traducción poética del texto heideggeriano:

> Que la angustia desvela la Nada, es lo que el hombre mismo confirma cuando la angustia ha cedido. Con la clarividente mirada que da el recuerdo reciente, estamos obligados a decir: aquello ante lo cual y por lo cual nos angustiamos no era realmente... nada. En efecto, la Nada misma —como tal— estaba ahí [25].

---

25 *Qu'est-ce que la métaphysique?*, pág. 32.

Es preciso repetirlo ahora. El análisis anterior ha intentado dar un equivalente metalingüístico —es decir conceptual— del sentido de este poema. Pero la finalidad del texto no es ésa. El texto no tiene como objetivo proporcionarnos cierta enseñanza, aunque fuera metafísica, sobre el mundo. La prosa habría bastado para este fin. Sino revelar a través de las palabras una equivalencia de la experiencia misma del cerramiento del mundo. Un texto como éste interroga a los que ponen en duda la teoría de la mimesis. Porque este poema es verdad. Dice lo que es. Para convencerse de ello, basta preguntar a los que han pasado por la prueba de la angustia. Ellos saben que este poema dice la verdad, tal y como la han vivido.

3) *El signo.*

El signo es la repetición propiamente dicha, ocurrencia doble o múltiple del o de los mismos signos en el seno de un mismo texto. Dentro de una misma frase, puede tomar dos formas principales, según que el signo repetido tenga o no la misma función sintáctica.

a) sujeto:

Verlaine, il est couché parmi l'herbe, Verlaine (Mallarmé)
[Verlaine está acostado entre la hierba, Verlaine].

b) predicado:

Triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme (Verlaine)

[Triste, triste estaba mi alma
A causa, a causa de una mujer].

Si el signo es a la vez sujeto y predicado, tenemos la pura tautología:

A rose is a rose is a rose (G. Stein)
[Una rosa es una rosa es una rosa].

Nada demuestra mejor la naturaleza antitética de la oposición prosa/poesía que este fenómeno de repetición. Rigurosamente prohibida en prosa, con los nombres de *rabâchage* o *radotage* («repetición», «machaconería»), es corriente en poesía

y a veces obligatoria en algunas formas fijas. Como el «pantum», forma tomada por el romanticismo de la poesía malaya. Un buen ejemplo de esto es la *Harmonie du Soir* de Baudelaire. Recordemos los dos primeros cuartetos:

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir *,

de forma:

a. b. c. d. ——— *b. e. d. f.*

Precisamente este texto es el que cita como ejemplo de repetitividad J. Kristeva, con el fin de probar que «ciertas leyes lógicas, válidas para el lenguaje no poético, no tienen vigencia en un texto poético» [26]. Ocupa el primer lugar entre ellas la «ley de idempotencia», cuya fórmula es

$$XX \equiv X, \; X \cup X \equiv X,$$

que quiere decir que la repetición de una unidad lingüística no cambia su valor semántico, ya sean las dos ocurrencias conjuntas o disjuntas. Ahora bien, añade la autora, «si, en la lengua corriente, la repetición de una unidad semántica no cambia la naturaleza del mensaje y contiene un efecto de agramaticalidad molesto (pero, en todo caso, la unidad repetida no añade un sentido suplementario al enunciado), no ocurre lo mismo en

* Ya llegan los tiempos en que vibrando en su tallo / Cada flor se evapora como un incensario; / Los sonidos y los perfumes giran en el aire de la tarde; / ¡Vals melancólico y lánguido vértigo! / Cada flor se evapora como un incensario; / El violín se estremece como un corazón afligido; / ¡Vals melancólico y lánguido vértigo! / El cielo es triste y bello cual gran descansadero.

26 *Séméiôtiké*, pág. 247.

el lenguaje poético. En él, las unidades son no repetibles o, dicho de otro modo, la unidad repetida ya no es la misma, de manera que se puede sostener que, una vez repetida, ya es otra» (pág. 259). Este texto contiene una intuición muy acertada. Es verdad que la unidad repetida ya no es la misma. Si no, ¿por qué la repetición? Pero entonces se plantea el problema: ¿en qué consiste la diferencia? Volvemos a encontrarnos aquí ante una aporía. La unidad repetida es a la vez distinta e igual que la que ella repite.

La diferencia no puede ser de orden conceptual. Las dos ocurrencias de *triste* en el texto de Verlaine no tienen sentidos conceptuales diferentes. No designan dos tipos o matices de la tristeza. En caso afirmativo, tendríamos la antanaclasis, que sólo repite el significante. Si tenemos el mismo signo, es porque el significado es idéntico. ¿Cómo puede ser entonces diferente?

Sólo podemos responder a esta pregunta introduciendo la variable fenomenológica, ligada al sentido patético, que hemos llamado «intensidad». Un mismo término puede conservar el mismo contenido y cambiar intensivamente. La repetición asegura un acrecentamiento de intensidad. Un término repetido es más «fuerte» que un término único. Cuando Yocasta exclama:

> *Malheureux! Malheureux! Malheureux!*
> [¡Desdichado! ¡Desdichado! ¡Desdichado!]

y Hamlet:

> *Words! Words! Words!*
> [¡Palabras! ¡Palabras! ¡Palabras!],

los términos no cambian de sentido. Ninguno añade «sentido suplementario». Pero la repetición asegura el crescendo intensivo. Como tal, la repetición es la única figura que posee este privilegio: en el mismo movimiento, realiza a la vez el desvío y su reducción. Desvío por redundancia, reducción por cambio de la variable. La repetición es, por este motivo, un tropo de intensidad.

La redundancia está desterrada del lenguaje prosaico; es la regla del lenguaje poético. Porque los dos lenguajes no tienen

la misma función. La redundancia no informa, sino que *expresa.* Y por esto el lenguaje repetitivo es lenguaje de la emoción, ya se trate de la emoción ordinaria:

> *C'est foutu, tu entends, foutu. C'est mort, je te dis, mort et plus que mort* (frase oída)
>
> [Se ha fastidiado, ¿me oyes?, fastidiado. Está muerto, te digo, muerto y más que muerto];

o religiosa:

> *Que ton grand Nom soit béni, célébré, glorifié, exalté, loué, exhaussé et élevé* (Plegaria del Kaddish)
>
> [Que tu gran Nombre sea bendecido, celebrado, glorificado, exaltado, alabado, ensalzado y elevado];

o poética, y aquí querría poner un último ejemplo, que constituye, que yo sepa, un récord de repetitividad.

Se trata del poema de García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* en que la fórmula «cinco de la tarde» se repite 30 veces en los 52 primeros versos. El texto comienza así:

> *A las cinco de la tarde.*
> *Eran las cinco en punto de la tarde.*
> *Un niño trajo la blanca sábana*
> *a las cinco de la tarde;*

y termina así:

> *A las cinco de la tarde.*
> *¡Ay qué terribles cinco de la tarde!*
> *¡Eran las cinco en todos los relojes!*
> *¡Eran las cinco en sombra de la tarde!*

¿Por qué la repetición incansable de una notación temporal cuya contingencia ya hemos señalado? Coincidencia; tenemos de nuevo «las cinco» de la marquesa, pero con la circunstancia agravante de que el detalle, en sí insignificante, se repite aquí 30 veces. Para responder a la pregunta, hay que motivar la notación. Pero ¿acaso no hemos afirmado ya la imposibilidad

de esta tarea? El tiempo es un marco vacío, indiferente a lo que viene a llenarlo. Todo puede suceder a las cinco, la salida de la marquesa o la muerte del torero.

Hay una interpretación posible. Efecto icónico del *obstinato.* La repetición suena como un tañido fúnebre. Pero hay una objeción, que sigue siendo la misma. La conmutación se realizaría sin déficit. Se produciría el mismo efecto con la repetición de una notación temporal cualquiera. Aquí hay que apelar a la intuición de cada uno. ¿No se perdería nada de la poeticidad del texto si se sustituyeran en él «las cinco de la tarde» por «las dos de la tarde» o por «las diez de la mañana»?

Se objeta lo mismo a otra lectura posible. Quizá es la contingencia misma la que queda significada así. A las cinco menos cinco, Ignacio estaba vivo. A las cinco estaba muerto. Insuperable absurdez de la muerte que la vida no motiva. La repetición insiste entonces. Y ya su efecto es de intensificación. Pero una vez más, la misma significación sería producida por cualquier otra unidad conmutable.

Si queremos fundamentar la necesidad, hay que mostrar la pertinencia de la notación elegida. Y, por supuesto, no es posible recurrir a la realidad. Ignacio fue muerto, efectivamente, en el ruedo. ¿A qué hora? La pregunta, claro está, no es pertinente. También la poesía es muestra del carácter ficticio que define la literatura. De hecho, ficticiedad y motivación son nociones correlativas. Por no tener motivación externa, el relato debe buscar una motivación interna. El poema ha elegido esta hora por razones que sólo dependen de él.

Aventuraré, pues, una interpretación conforme al modelo, como una especie de caso límite para que le sirva de prueba. Esta interpretación es, desde luego, inverificable. Sólo persigue una especie de plausibilidad en su propio tipo de lectura. Y quizá hablar aquí —último homenaje a Aristóteles— de «verosimilitud patética». Lectura que ofrece la ventaja de no excluir en modo alguno las dos interpretaciones precedentes, y de este modo sería capaz de motivar tres veces una unidad textual que, en su lectura conceptual, aparece como el prototipo de la inmotivación.

Para esto, debe existir entre la acción y la circunstancia una especie de complicidad, que una exija la otra; que haya en el momento algo que convenga, digamos que «corresponda», a lo que en ese momento sucede. Volver, pues, a la analogía, la única que puede probar que era a esa hora y no a otra cuando el torero debía morir.

Jaspers decía que, si bien las estadísticas demuestran que es en primavera cuando el número de suicidios es más elevado, podemos «comprender» que el hombre se mate en otoño. Porque el tiempo vivido no es un marco vacío, sino que está ritmado por las estaciones, cada una de las cuales posee su esencia patética. Y lo mismo sucede con los momentos del día. Malherbe no habría podido decir que la rosa sólo vivió por espacio de una tarde. Habría que decir:

Et rose elle a vécu ce que vivent les roses
L'espace d'un matin

[Y rosa vivió lo que viven las rosas
el espacio de una mañana],

porque entre la rosa y la mañana existe una semejanza que el lector puede «comprender», en el sentido que la fenomenología da a este término. Por la misma razón, el poema no podía hacer que el torero muriera por la mañana. Ni a primera hora de la tarde. No antes de las cinco, porque es la hora en que el sol entra en agonía, en que el día se acaba, en que se anuncia la noche. Una «significación existencial» se une a este momento. Es la hora en que se invierte el ritmo vital, en que sube la fiebre, en que, para los ansiosos, se despierta la angustia. Los recientes desarrollos de la cronobiología han mostrado los lazos que unen el tiempo y el cuerpo. El organismo vive la temporalidad; los ritmos biológicos y sus ecos psíquicos arraigan en la estructura del tiempo. No es arbitrario que esta hora, en que llega la tarde, y no otra, haga sonar el toque de muerte para el héroe. Puesto que él es la encarnación de la luz y de la vida,

Tardará mucho en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura,

sólo puede morir a la hora de la muerte cósmica:

Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

En su traje de luces, el andaluz tan claro, «con una boca llena de sol», debe recibir la muerte de un toro «negro de pena», a la hora en que muere el día.

Esta correspondencia natural va aumentada por una relación cultural. Fue a la hora quinta cuando murió Cristo. Las cinco, es también la hora de las Vísperas, ceremonia en que se expone la sangre de Cristo a los fieles, que reviven su pasión. Pues bien, el tema de la sangre constituye el motivo central de la segunda parte, que lleva el título de *La sangre derramada* y comienza así:

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

En ella se dice también:

¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!

Doble repetitividad, pues, de los dos motivos de la tarde y de la sangre. Intensificación de un doble tema unido en el patema único de la muerte. El torero ha sabido elegir su hora para morir: la de la sombra amenazadora y la sangre ofrecida.

Lectura arriesgada, lo repito, pero riesgo calculado. La poética nunca corre gran peligro cuando cede, como la poesía, al «demonio de la analogía». Baudelaire decía también:

> En los poetas excelentes no hay metáfora, comparación o epíteto que no tenga una adaptación matemáticamente exacta en la

circunstancia actual, porque estas comparaciones, estas metáforas y estos epítetos están tomados del inagotable fondo de la analogía universal... [27].

Una ventaja del modelo propuesto es que se muestra capaz de dar cuenta a la vez del poder poético del azar y de sus límites. La poesía aleatoria ha sido el gran descubrimiento superrealista, y no se puede negar la creatividad del «cadáver exquisito», del «*cut-up*» y otras llamadas al dios ciego. Pues bien, la desviación, como primer tiempo de la figura, se acomoda perfectamente al azar. La no-pertinencia tiene más posibilidades que la pertinencia en la lotería verbal. Y los hábitos lingüísticos son tan profundamente inveterados en cada uno de nosotros que con frecuencia es necesario, para romperlos, pedir la ayuda de un procedimiento que los ignora.

Sin embargo, es cierto que sólo una minoría de creaciones aleatorias es poéticamente interesante. Se impone una elección, y el azar poético es un azar selectivo; todos los que han practicado estos procedimientos lo saben bien. El segundo tiempo del mecanismo figural da cuenta de esta necesidad. Existen los buenos y los malos azares. Los primeros son los que aceptan la isopatía. Es cierto que si integramos en el sentido el conjunto de los valores asociados, el semantismo de las palabras se muestra tan rico que a menudo es posible hallar en él alguna huella de la analogía universal. Pero no siempre. Hay azares que no tienen suerte. En el mejor de los casos, producen comicidad; en otros, pura y simple mediocridad. He aquí tres ejemplos del juego de preguntas y respuestas [28]:

---

27 «Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains», *Œuvres*, página 705. Señalemos aquí que la redundancia es independiente de su contenido. Puede incluso indicar la no-identidad y disponerse entonces en torno a una isopatía de tipo «desorden» o «caos». Esta es la interpretación que da el Grupo de Lieja acerca de la «fatrasía» medieval, *Op. cit.*, pág. 228.

28 Citados por F. Alquié, *La Philosophie du surréalisme*, pág. 138.

Qu'est-ce qu'un chapeau? Un petit récipient où l'on mange.
Qu'est-ce qu'un gendarme? Un tube rempli d'eau chaude.
Qu'est-ce qu'un miroir? Le lever du jour *.

Sólo la última frase me parece poética. La segunda es burlesca, y la primera, insignificante. Habría que preguntarse, ya que la desviación les es común, cuál es la diferencia entre lo cómico y lo poético. Pero ésta es otra cuestión que dejo abierta.

* * *

Para concluir este análisis, quisiera resumir el conjunto del modelo en un solo ejemplo. Se puede descomponer en cuatro tiempos, que, sirviéndome yo también de la paronomasia, expresaré así:

1) desviación
↓
2) totalización
↓
3) patetización
↓
4) repetición.

Los tres primeros intervienen en el eje paradigmático; el último, en el eje sintagmático. Los localizaremos en este único verso:

Et l'avare silence et la massive nuit
[Y el avaro silencio y la maciza noche].

Este verso es el último del *Toast funèbre* («Brindis fúnebre») de Mallarmé, poema dedicado a la memoria de Gautier.

El modelo funciona en dos tiempos, como posición paradigmática y reducción sintagmática de la desviación.

---

* ¿Qué es un sombrero? Un pequeño recipiente en que se come. / ¿Qué es un gendarme? Un tubo lleno de agua caliente. / ¿Qué es un espejo? El amanecer.

I) *Paradigmática*: el desvío es observable en los tres niveles

a) *fónico*: el conjunto de los procedimientos versificacionales presentes en este alejandrino regular;

b) *sintáctico*: la doble coordinación, *et...et*, más la doble anteposición de los epítetos *avare* et *massive*, normalmente pospuestos;

c) *semántico*: la doble no-pertinencia de los adjetivos, ya que *avare* presupone [+ humano], y *massive* [+ concreto].

Por esto mismo, la negación complementaria queda prohibida. Expresiones como *silencio generoso* y *noche hueca* son también desviadas.

Los términos liberados de sus oposiciones invaden el campo semántico. La totalización del sentido, por el proceso de desneutralización que asegura, reactiva la pateticidad original de cada uno de los términos introducidos en el texto.

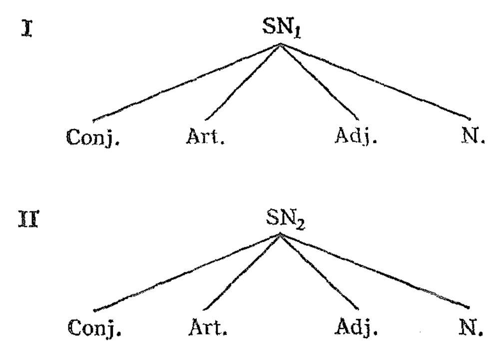
II) *Sintagmática*: los términos reanimados hallan su motivación textual en la similitud de sus patemas respectivos.

El principio de similitud sintagmática abarca los tres niveles:

a) *fónico*: dos hemistiquios hexasílabos, de corte acentual simétrico, 4-2-4-2, más una homofonía vocálica en cinco fonemas, los tres primeros en el mismo orden:

I	II
e - a - a - ə - i	e - a - a - i - ə

b) *sintáctico*: los dos hemistiquios tienen una misma estructura:



c) *semántico*: este verso se compone de cuatro lexemas, dos nombres y dos adjetivos, agrupados en dos sintagmas epitéticos coordinados. La categoría isopática elegida debe funcionar a dos niveles, en la relación predicativa del adjetivo con el nombre y en la relación coordinativa de los dos sintagmas.

El sujeto implícito es la muerte, cuya definición constituyen los dos sintagmas. Se la define como pura negatividad sensorial, a partir de los términos *silencio* y *noche*, que designan la ausencia o carencia de los estímulos correspondientes, «ruido» y «luz». La descripción de la muerte como silencio y noche es en cierta manera una evidencia de lo vivido, ya que la muerte sólo puede «vivirse» negativamente, como ausencia del mundo en sus dos dimensiones perceptivas antropológicamente más pregnantes. La creatividad poética está en los dos adjetivos, en los que se halla poderosamente reimplantada la categoría «ausencia»: *avaro,* como ausencia del «gasto» energético que constituye la vida; *maciza,* como ausencia de toda fisura, compactidad absoluta de la negación de luz. *Massive nuit* es lo que constituye aquí la genialidad poética. Perfecto oxímoro conceptual, pues *macizo* evoca irresistiblemente la idea de materia en su aspecto más denso, duro, brutal; la noche, por el contrario, está ligada a lo más fluido e impalpable. Y, sin embargo, como la luz se ausenta de ella radicalmente, como en la total oscuridad de la muerte no se filtra ningún rayo, es cierto que la noche es, en cuanto tal, maciza [29].

Este verso no nos ofrece ninguna enseñanza nueva sobre la muerte. Sobre el gran misterio que afronta todo ser viviente, no nos «enseña» nada. Pero su objetivo no es éste. René Clair escribe: «El poeta, además de la idea de la muerte, tiene en sí todo el peso de esta muerte». Esto es lo que ofrece la lectura del verso mallarmeano; no la idea de la muerte, sino su «peso»,

---

29 «De todos los adjetivos que, con una generosidad inagotable, han prodigado a la noche los poetas, no hay ninguno, en mi opinión, que le convenga tan perfectamente como el término 'maciza', empleado por vez primera, si no me equivoco, por Mallarmé en el último verso del *Toast funèbre*». A. Pieyre de Mandiargues, *Troisième Belvédère*, pág. 9.

la impresión cuasi física de su presencia como ausencia absoluta.

* * *

En el eje paradigmático, con relación al polo de la gramaticalidad, se oponían dos tipos de lenguaje: poesía y no-poesía o prosa. En el eje sintagmático, y con respecto al polo de la identidad, se pueden oponer tres tipos de lenguaje, según que tengan o no en cuenta la cualificación. A partir de estos dos rasgos, identidad y cualidad, podemos establecer el cuadro siguiente, en el que la dicotomía inicial queda sustituida por un paradigma ternario:

Rasgos / Lenguajes	Identidad	Cualidad
prosaico	—	+
matemático	+	—
poético	+	+

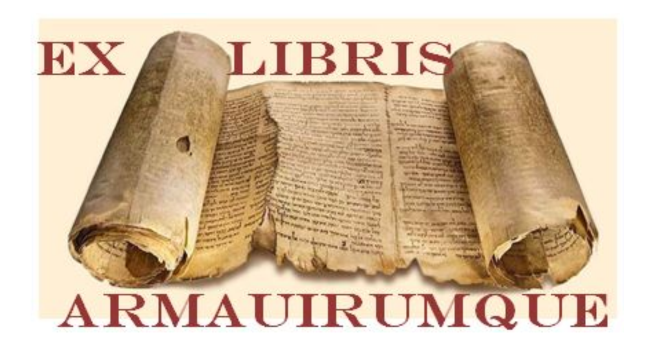
La identidad es la ley inmanente de la poesía. Y quizá también de toda literatura. Está en el texto y también en la obra. Es ella la que da la unidad de «tono» que constituye al mismo tiempo la singularidad de la obra, esa «voz» única e inimitable en la que se reconoce el sello personal del autor y que antes llamábamos su «estilo». Este término, tan discutido hoy, designaba un conjunto redundante de rasgos lingüísticos, específicos de un texto o de un autor. Pues bien, en la Antigüedad, el estilo estaba categorizado según una escala de tres dimensiones o «tonos», el sencillo, el moderado, el sublime, o también el bajo, el medio y el elevado. Esta distinción era rudimentaria; se basaba en criterios referenciales o léxicos mal definidos. Pero se apoyaba en una intuición justa. Estos términos designan, en efecto, algo propiamente «sentido» y señalan el carácter patético de los rasgos redundantes. De ahí esa repetición incansable de un texto a otro dentro de la obra, la «monotonía mara-

villosa» de la que habla Proust, en una expresión que resulta paradójica si la referimos al lenguaje no poético, porque la prosa, narrativa o descriptiva, tiene como función informar, es decir, presentar un aspecto nuevo del mundo. El simple hecho de la repetitividad es el signo irrecusable de la antinomia funcional de los dos lenguajes. La poesía transgrede la ley de informatividad. Lo que dice lo repite, para asegurar su fin último, que no es la novedad, sino la altura de su decir.

Y ésta es también, indudablemente, la función de toda literatura. Se ha observado con acierto, por tomar sólo este ejemplo, que si la obra de Solzhenitsyn ha marcado una de las conmociones que han estremecido al mundo, no es sólo a causa de su contenido. En lo esencial, ya era conocido. Pero, a lo que dice, Solzhenitsyn le ha prestado la voz de la literatura. Y el gulag ha venido a estar presente, ha pasado de lo conocido a lo vivido. El horror ha cobrado vida [30]. Pues así es la literatura. Un lenguaje de intensidad, arte del paroxismo, técnica de animación o, más bien, de reanimación de la potencia original del lenguaje, que la prosa ha rechazado. Y todo lo demás no es literatura.

---

30 Véase Bernard-Henry Lévy, *La barbarie à visage humain*, pág. 180. «Solzhenitsyn es el Shakespeare de nuestro tiempo, el único que sabe mostrar los monstruos, que obliga a ver el horror, que fuerza a mirar el Mal. Nuestro Dante también, pues tiene, como el Poeta, el fabuloso poder de poner en imágenes y mitos lo que por naturaleza permanece oculto para el concepto».



Capítulo VI

EL MUNDO

Puesto que la poeticidad pertenece al mundo tanto como al texto, el modelo construido a partir de la poesía verbal debe demostrar su propia validez en su capacidad de trasposición a la poesía extralingüística. La poética debe mostrarse capaz de pasar de las palabras a las cosas. Tiene el deber de seguir a la poesía en su movimiento histórico, que, del romanticismo al superrealismo, la ha llevado «del papel a la vida» (T. Tzara).

Para ello, la teoría dispone de una categoría universal, pertinente en los dos campos, cuya centralidad a nivel del texto ha mostrado ya. El espacio-tiempo, o digamos de manera más sencilla el espacio, ya que éste puede representar el tiempo, es esta categoría. Hay dos tipos de espacio, el espacio diferenciado de la prosa y el espacio totalizado de la poesía. El análisis va a intentar probar que la «cosa» es poética no por su contenido sino por su estructura, en cuanto que llena la totalidad del espacio que habita y no deja, así, ningún lugar a su propia negación. Como la palabra, la cosa poética no tiene contrario. Pero, a diferencia de la palabra, no tiene que expulsarlo fuera de su universo mediante una estrategia desviacional. Porque no está sometida, como lo está la palabra, a una estructura normalizada que implica su propia negación complementaria. No hay «gramaticalidad» cósica. A menos que sea considerada como «normal» cierta clase de representación, cierta estructura del campo

fenoménico marcada por la estructura opositiva. Esta es una cuestión que será discutida.

Pero ante todo es preciso fijar el lugar en que se implanta, al nivel de la cosa, la diferencia poesía/no-poesía. La palabra «cosa» o «ser» no tiene aquí sentido ontológico. La diferencia sólo es pertinente a nivel fenomenológico. En la fenomenalidad del ser es donde la dialéctica de lo mismo y de lo otro, que impone el surgimiento paralelo de la poeticidad y de la proseidad, halla su pertinencia.

En su recorrido de las palabras a las cosas, como transición, el análisis estudiará en primer lugar un tipo de texto que es, por naturaleza, intermedio entre el lingüístico y el no-lingüístico. Se trata de la novela, cuya literariedad interviene a la vez en el nivel de lo verbal y de lo referencial. Y, dentro de la novela, se tomará como objeto de estudio un «género» novelesco particular: la novela policiaca, en su forma clásica de narración con enigma, tal como la han ilustrado E. Poe, Conan Doyle o Agatha Christie.

De suyo, la novela policiaca presenta dos ventajas capitales para el análisis. La primera es su forma, por estar estrictamente codificada. Se considera como un género relativamente menor. Pero ésta es una cualidad operatoria para el analista. En cuanto tal emplea, en efecto, procedimientos invariantes y, por lo tanto, fácilmente localizables. La segunda ventaja se refiere al contenido. En cuanto narración enigmática, establece una categoría, el «misterio», cuyo ámbito existencial se sitúa tanto en la realidad como en la ficción. Ahora bien, esta categoría está tan íntimamente ligada a la poeticidad que algunos han podido confundirlas. Así, Mallarmé escribe: «Debe haber siempre enigma en poesía». O también: «Los Parnasianos, por su parte, toman la cosa en su totalidad y la muestran: en esto, carecen de misterio» [1].

Evoquemos en primer lugar cosas bien conocidas. La novela policiaca es una novela al revés. No va de la causa al efecto, del actante al acto, sino que remonta la cadena de la causalidad,

---

1 «Réponse à des enquêtes», *Œuvres*, Pléiade, pág. 869.

del asesinato al asesino. Al principio está la víctima, al final está el culpable. La novela policiaca no es la historia de una búsqueda, sino de una investigación. Va de la ignorancia al saber, es una diegesis noética. Va, decían los Goncourt, «de la Z a la A». Pero su recorrido no es del ámbito del hacer, sino del conocer. Su héroe no hace nada, salvo los gestos necesarios para su único fin, que es el conocimiento[2]. Héroe intelectual, pues; sin duda el único de su género en toda la historia de la literatura.

Pero hay que señalar una alteración en esta simetría. En el relato de acontecimientos, la diegesis progresa. La acción agrava o resuelve el conflicto. La novela policiaca no progresa; el relato es estático. Si, efectivamente, el investigador avanza hacia la solución, si hace descubrimientos sucesivos, lo que descubre se lo guarda para sí. El lector no sabe nada hasta las últimas páginas, en las que se sitúa una escena de revelación, donde sobreviene bruscamente el desenlace noético, con el descubrimiento del culpable y el resumen de la investigación que ha llevado hasta él. El investigador es un ser esencialmente disimulado. Practica a lo largo de toda la narración la figura registrada por la retórica con el nombre de «reticencia». Así es Dupin, el personaje de Poe: «Ahora le daba por rechazar toda conversación relativa al asesinato». Así es también Sherlock Holmes. Para el Dr. Watson, personaje-narrador, Sherlock es un misterio; Watson se limita a contar sus silencios. «Por su ceño fruncido y su mirada ausente, adiviné que reflexionaba intensamente... Pero Holmes se encerró en una reserva impenetrable hasta el fin del viaje». El resultado, siempre igual, es que el misterio sigue siendo idéntico a lo largo de toda la narración o, en el mejor de los casos, aumenta. Primera manifestación de la redundancia, a lo largo del eje temporal. El ritual de la investigación en las novelas de Agatha Christie ilustra esto, a veces de manera pesada. Todos los personajes son sucesivamente interrogados por

---

2 «En la novela policiaca, la narración, en vez de seguir el orden de los acontecimientos, sigue el orden del descubrimiento». R. Caillois, *Puissance du Roman*, pág. 77.

Hércules Poirot, pero ninguno aporta la menor luz. Por el contrario, a lo largo del repetitivo interrogatorio, el enigma se hace cada vez más denso. Poirot progresa, pero no el lector, a quien el detective —es la ley del género— no hace confidencias.

Y, sin embargo, este misterio prolongado es el que constituye el hechizo de la novela. Se presenta explícitamente como un problema que hay que resolver, un enigma que hay que aclarar, un desafío intelectual que el autor lanza al lector. Y, en general, el autor se toma mucho trabajo para procurar que el problema tenga una solución ingeniosa. Se ofrecen todos los datos y, en principio, basta que el lector tenga un poco de perspicacia. Por consiguiente, la novela policiaca obedece, a su manera, a la ley de la verosimilitud novelesca. La solución es lógica, no hay ninguna arbitrariedad en la solución final. Bastaba con pensar en ello; es la lección que saca invariablemente el detective triunfante ante los oyentes atónitos de la escena final. Pero este esfuerzo es vano. Nadie ha buscado realmente. Para convencerse de ello, basta interrogar a los consumidores. No hay ninguno —o casi ninguno— que haya intentado verdaderamente resolver el problema. Malraux lo dice:

> Sin duda es un error ver en la intriga, en la búsqueda del criminal, lo esencial de la novela policiaca. Limitada a sí misma, la intriga sería del tipo del ajedrez, artísticamente nula. Su importancia viene de que es el medio más eficaz de traducir un hecho ético o poético en toda su intensidad[3].

El desenlace lo prueba. En el enigma intelectual, la solución colma la espera y aporta la relajación por la satisfacción del deseo. En el misterio policiaco, con la solución se va el encanto. La claridad final disipa el misterio y al mismo tiempo la eficacia de la novela. La oscuridad es la ley del género y su único resorte poético. Y, sin duda, por eso nadie busca. Porque el lector sabe que su éxito sería el fracaso del texto[4]. En *Diez*

---

[3] Prólogo a la traducción francesa de la novela de W. Faulkner: *Sanctuaire*. Señalemos de pasada la aparición de la palabra «intensidad» en Malraux.

[4] «El lector jamás pretende resolver el enigma. Sin duda busca, pero

negritos, de Agatha Christie, el personaje central ha desaparecido. No hay investigador, y el culpable se desenmascara a sí mismo a lo largo de una confesión escrita. Pero ¿qué importa quién sea? El misterio ha alcanzado ahí su propio límite: todos los personajes han sido muertos; ya no hay culpable, sólo víctimas. Y esto es lo que convierte este texto en una de las obras maestras del género. Porque es el misterio el que constituye el texto; la investigación es un pretexto.

Al análisis le queda, pues, por estudiar la estructura del misterio para explicar su poder poético. Pues bien, esta estructura aparece a partir de las leyes constitutivas del género. Van Dine propone veinte[5]. Solamente enunciaré dos:

1.ª Es necesario que uno de los personajes sea culpable.

2.ª Es posible que cada uno de los personajes sea el culpable.

La primera ley excluye del campo de la culpabilidad a toda persona ajena a la narración. Prohíbe recurrir a un culpable exterior, no conocido por el lector, ajeno a la serie de actantes que constituye la lista de los «personajes» de la novela. Queda establecida a partir de un procedimiento invariante que llamaré «ley de aislamiento». Consiste en situar la narración en un lugar apartado del mundo exterior. Una isla, un castillo, un tren, donde queda bien claro que no ha podido penetrar ningún no-personaje. Así, los actores de *Diez negritos* quedan aislados por la tormenta en una isla que una exploración profunda ha reconocido como deshabitada. Con esto queda abolido el mundo circundante, y el lugar narrativo elegido, erigido en mundo total cerrado sobre sí mismo.

La segunda ley es principal. Podemos llamarla «ley de sospecha». *Todos los personajes son sospechosos*. Y la investigación, en su desarrollo diegético, no tiene más finalidad que ésta: establecer la sospecha total demostrando que cada uno de los

soñando; se pregunta, pero siguiendo la lectura, sin vigor, y evitando cuidadosamente cualquier paso de la reflexión que amenace con romper el encanto». Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, pág. 144.

5 Se encontrarán en la citada obra de Boileau-Narcejac.

personajes presenta los tres caracteres, dos positivos y uno negativo, que fundamentan la sospecha criminal:

Personajes =	S_1	S_2	S_3
1) móvil	+	+	+
2) oportunidad	+	+	+
3) coartada	—	—	—

Todos tienen un motivo suficiente de asesinato, todos han tenido la posibilidad material de cometer el crimen, ninguno tiene coartada. Redundancia de nuevo, pero esta vez en el eje de la espacialidad. Sólo podría escapar a la universal sospecha el investigador mismo o, mejor aún, el narrador. Pero Agatha Christie, en *El asesinato de Rogelio Ackroyd* y en *Las cinco y veinticinco*, tuvo el mérito de agotar los «posibles narrativos» (*les possibles narratifs*), según la expresión de A. Bremond, haciendo culpables a estos dos personajes aparentemente fuera de toda sospecha.

Así se plantea un doble proceso de identificación.

a) Del sujeto al predicado: el personaje, en el universo de la novela policiaca, no es nada más que sospechoso. Lo es a cada momento, por lo que hace, por lo que dice, y hasta por lo que no hace o no dice. Es sospechosa la sonrisa del buen doctor, sospechoso el desvelo del amigo de toda la vida, sospechosa la diligencia del criado. Porque todo es interpretable. Es la ley del género. Nada de lo que dice o hace el personaje deja de ser equívoco.

b) De los sujetos entre ellos: sean cuales fueren sus diferencias, de carácter, de edad o de sexo, se igualan en una categoría única. Pues todos son igualmente sospechosos. Una duda idéntica se cierne sobre ellos, una misma interrogación los sigue. Porque es otra ley del género. El menos sospechoso en apariencia es frecuentemente el culpable. De ahí que, por inversión dialéctica, haya mayor sospecha con respecto al menos sospe-

choso. Y, de los personajes, la sospecha se extiende a las cosas. Son sospechosos la puerta que chirría, el escalón que gime, sospechosa la ventana cerrada y sospechoso el armario cerrado con llave. En la película policiaca, basta con que la cámara se detenga un instante en el objeto más insignificante para que caiga sobre él la sospecha [6]. Así, por extensión al conjunto de las cosas y los seres que lo habitan, el espacio novelesco está totalmente unificado. El universo de la novela policiaca es sin duda lo que Nathalie Sarraute llamaba, para otros campos, «el universo de la sospecha».

Con la solución queda roto el encanto, porque con ella se destruye esta estructura totalizante. Reaparece la estructura opositiva. Si S_1 es culpable, S_2 ... S_n son inocentes. La restricción dada por el sujeto, que el misterio había hecho desaparecer, se produce de nuevo. Y vuelve al mismo tiempo la negación. A la culpabilidad de uno responde la inocencia de los otros. El misterio se disipa, y por esto mismo se opera la neutralización. La culpabilidad queda neutralizada por la inocencia. Puede ocurrir, ciertamente, que todos los sospechosos sean culpables. Así sucede en *El asesino vive en el 21,* de S. A. Steeman. Pero no importa. El desenlace introduce el mundo circundante. Los culpables ya no están solos. Con el mundo exterior aparecen los inocentes. A los culpables, aislados en el universo novelesco, se oponen ahora los no culpables. Con la solución, que la novela policiaca cree deber introducir como negación del misterio que la constituye, penetran en el mismo texto, en forma de recorrido diegético, las dos fórmulas en que hemos inscrito los dos universos antinómicos de la poesía y de la prosa. Hemos pasado, si P = culpable y P' = no culpable,

de: $U = P$
a: $U = P + P'$

y del principio de identidad al principio de contradicción.

---

6 Esta es una ley del discurso enunciada así por R. Barthes: «En el ámbito del discurso, lo notado es, por definición, notable». «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications,* 8, 1966.

La novela policiaca es una inmensa elipsis. ¿Elipsis de qué? Ya que hemos podido considerar la narración como una frase desarrollada, se hace posible proyectar el texto sobre la frase. La novela policiaca se convierte entonces en una frase sin sujeto. El predicado se conoce. Es: *ha matado*. El sujeto es desconocido. La función referencial adolece entonces de carencia y, como el poema, la novela policiaca puede ser considerada como lenguaje predicativo puro. Y, si se opera la misma proyección en la típica narración de acontecimientos, es decir, en la narración con suspense, podemos oponerlas, siendo X lo desconocido, según estas dos fórmulas:

1) narración policiaca = X + P
2) narración con suspense = S + X.

En una falta el sujeto; en la otra, el predicado. El primer caso es el del misterio. Con el sujeto se ausenta la oposición y al mismo tiempo el proceso de neutralización del predicado.

Esto nos lleva al problema del contenido. La estructura totalizante asegura la patetización del texto. Queda por determinar el patema, que depende del predicado. A partir del predicado «matar», podemos categorizarlo como «siniestro». Sin duda los personajes son sólo sospechosos. Pero la diferencia entre «culpable» y «sospechoso» es meramente conceptual. Patéticamente, el sospechoso está cargado de amenaza latente; de él emana el terror. Entra en la categoría de lo siniestro.

> Es el miedo, como sabemos, el motor de la investigación... Dicho de otro modo, la amenaza es lo principal, el único resorte dramático de la novela policiaca. La amenaza tiene que ser *vivida* por el lector, y el lector sólo puede vivirla si ella se apodera de la imaginación, si, de entrada, no se la percibe como un problema que hay que resolver, sino como una situación dramática que hay que superar [7].

Esto está muy bien. Con una reserva. El miedo no se *vive*, como hemos visto; se experimenta, pero en la imaginación. El

---

7 Boileau-Narcejac, *Op. cit.*, pág. 89.

lector tiene miedo, y, sin embargo, no huye. Y es que el espacio no es suyo; es una cualidad del mundo. La novela o la película policiaca describe un universo de miedo, en donde el ser-en-el-mundo es un ser-en-peligro.

El misterio es una categoría general, una estructura trasponible a contenidos diversos. La caza del tesoro constituye el tema de muchas novelas, cuyo número puede alargarse si damos a «tesoro» un sentido simbólico. La búsqueda del Graal es, de este modo, una caza del tesoro. Pero dejémosle su sentido literal. El patema es aquí inverso al anterior. El tesoro es promesa, tentación; está marcado por el signo positivo en la dimensión «valor». Pero la estructura es la misma. El misterio, aquí, envuelve el lugar. El problema de identificación sigue planteado, pero esta vez no se refiere a la persona, sino al espacio. ¿Dónde está el tesoro? La respuesta es: en todas partes. Al estar escondido, puede estar en cualquier sitio. Lo que quiere decir que cada parcela del espacio contiene la promesa. El campo está totalizado una vez más. Ya no es el miedo sino la esperanza la que invade el espacio novelesco. Y, de la misma manera, el desenlace anula el encantamiento. Una vez descubierto, el tesoro divide el espacio en dos partes opuestas, la parte en que está y aquella en que no está. Y, al mismo tiempo, el espacio de la novela pierde su intensidad y vuelve a la proseidad.

* * *

Nos es posible ahora llegar hasta las cosas mismas. Porque el misterio no es una categoría meramente literaria; es también una categoría «mundana». Lo encontramos en los textos y también en la vida. Constituye en particular el carácter esencial de lo que llamamos «lo sobrenatural».

Hay dos tipos de misterio. Uno es subjetivo; el otro, objetivo. El primero no se refiere a las cosas, sino al conocimiento que se tiene de ellas o, más bien, que no se tiene. En la novela policiaca, el misterio lo produce la ignorancia en que nos hallamos acerca de la identidad del culpable. Pero, en sí mismo, el asesinato no tiene nada de misterioso. Un fantasma, por el con-

trario, es misterioso de suyo, por el hecho de que escapa por naturaleza a las leyes naturales. Lo sobrenatural es inexplicable y, por ende, imprevisible. ¿De dónde se desprenden sus propiedades estructurales? ¿Por qué es poético un fantasma? La respuesta se encuentra, curiosamente, en Simone de Beauvoir, en una observación incidental de *L'Invitée*: «Y además, lo que me parece poético es que no está clavado al suelo, está al mismo tiempo en otro lugar». Intuición penetrante de la relación íntima que existe entre poeticidad y espacialidad. Toda cosa, en cuanto tal, ocupa, en un momento dado, un lugar único en el campo espacial. Si está aquí, no puede estar allí. El fantasma se libra de esta necesidad. No es que posea el don de la ubicuidad. Pero puede aparecer en cualquier momento en cualquier lugar. Por este hecho, está fenomenológicamente en todas partes. Ocupa virtualmente todo el espacio y también todo el tiempo. La presencia fantasmal invade el campo total. El mundo entero se torna fantasmal y, al mismo tiempo, fuente de espanto. El miedo se convierte de nuevo aquí en una cualidad del mundo. El conjunto de los seres sobrenaturales comparte la misma propiedad. Fantasma, espectro, hada o duende no son ya cosas-en-el-mundo, sino, por decirlo así, cosas-mundos. Estructura común a toda entidad poética y que define estructuralmente la poeticidad.

Por su poder «difusivo» y, por tanto, totalizante, el misterio se constituye en categoría poética. Y por ello el patema inducido por él cobra un aspecto «atmosférico». El misterio se capta siempre como atmósfera-de-misterio, y lo mismo ocurre con el patema inducido. La novela policiaca, la película de terror, la novela o película fantástica no introducen al destinatario en un peligro preciso y localizado, sino en el miedo sentido como atmósfera, como una especie de cualidad extendida por la superficie del mundo.

Pero el misterio no es el único que posee este poder difusivo. Hay, en la naturaleza, «cosas», seres, situaciones, acontecimientos que lo poseen también. Por supuesto, no por sí mismos. Es preciso repetirlo. Nada es poético o prosaico por sí, sino sólo en función de la estructura-de-campo inducida por la cosa. Y

se puede decir que una entidad cualquiera es poética o prosaica sólo en la medida en que, por sus caracteres objetivos, tiende a imponer —o al menos a facilitar— tal o cual estructura fenomenológica. Por consiguiente, antes de estudiar estas estructuras, es preciso evocar algunas de las leyes que rigen la fenomenalidad.

* * *

La ley fundamental de la percepción ha sido enunciada por los psicólogos de la Gestalttheorie con el nombre de «ley de figura/fondo». Se llaman «formas» (*Gestalten*) «las unidades orgánicas que se individualizan y se limitan en el campo espacial y temporal de percepción y de representación» [8]. La ley enuncia entonces que cada una de estas unidades sólo puede aparecer como figura sobre un fondo.

> Todo objeto sensible sólo existe, pues, con relación a cierto *fondo*; esta expresión se aplica no sólo a las cosas visibles, sino a toda especie de objeto o de hecho sensible; un sonido destaca sobre un fondo constituido por otros sonidos o ruidos o sobre un fondo de silencio, como un objeto sobre un fondo luminoso u oscuro. El fondo, como el objeto, puede estar constituido por excitaciones complejas y heterogéneas; veo a una persona sobre un fondo constituido objetivamente por la pared, los muebles, los cuadros, etc. Pero existe siempre una diferencia subjetiva notable entre el objeto y el fondo [9].

La experiencia más corriente confirma la universalidad de tal estructura. Así, no podemos percibir un objeto como móvil a no ser sobre un fondo de inmovilidad. De dos trenes paralelos, el viajero sólo advierte que uno está en movimiento si el otro aparece inmóvil.

Pues bien, al reflexionar sobre ello, no nos puede dejar de sorprender la analogía entre esta estructura de figura/fondo y la estructura opositiva. Lo que caracteriza el fondo es que no

---

[8] G. Guillaume, *Psychologie de la forme*, pág. 21.
[9] Idem, *Ibid.*, págs. 58-59.

es la figura. Comparte con ella un rasgo común. Un ruido sólo puede aparecer en un campo auditivo; un color, sólo sobre un fondo óptico. Pero, dentro de este campo, figura y fondo se oponen como dos términos opuestos en el seno de un mismo paradigma. Cada uno es solamente lo que el otro no es, y los dos se constituyen juntos como dos entidades relativas y opositivas. Una mancha roja sólo se percibe como tal si destaca sobre un fondo que tiene como característica, a la vez, ser coloreado y no ser rojo. Así, pues, sin forzar demasiado las cosas, podemos admitir la existencia de un isomorfismo entre la percepción y el lenguaje, o por lo menos entre cierto tipo de percepción y cierto tipo de lenguaje. Esto no tiene nada de sorprendente si se acepta que el lenguaje tiene como función primordial la expresión de la experiencia perceptiva.

Por consiguiente, podemos preguntarnos si no puede continuarse el paralelismo. El análisis ha aceptado la existencia de dos tipos o polos del lenguaje, caracterizados respectivamente por el dominio de la estructura opositiva o de la estructura totalizante. ¿No podemos igualmente admitir que hay dos tipos o polos de la percepción, caracterizados de la misma manera? A esta pregunta, la Gestalttheorie da una respuesta positiva.

La organización del campo perceptivo en figura/fondo, en efecto, no obedece a la ley del todo o nada. Implica grados. La figura puede ser más o menos diferente del fondo. En último caso, la diferencia puede desaparecer y el campo puede constituirse en totalidad homogénea. El fenómeno es rarísimo en la experiencia natural, pero puede realizarse en laboratorio.

En los experimentos de W. Metzger, se sitúa a los sujetos frente a una gran pantalla blanca débilmente iluminada por un proyector y que ocupa todo su campo visual. En estas condiciones, la pantalla misma no se ve como una superficie localizada a cierta profundidad. El color parece llenar todo el espacio. Si se aumenta la intensidad luminosa, al principio parece que este color se condensa, pero aún con cierta lentitud y a una distancia que inicialmente se subestima; por último, cuando la intensidad aumenta más, la impresión de superficie se precisa al mismo tiempo que la de distancia. Este progreso de la percepción depende de una misma diferenciación

de la textura superficial del papel de la pantalla, cuyo grano se ha hecho sensible. Así, pues, sólo hay percepción de *objeto* si existen *diferencias* de intensidad entre las excitaciones procedentes de varias partes del campo [10].

Este experimento hace que aparezca la correlación existente entre las nociones de «objeto» y de «diferencias». El objeto se constituye fenomenológicamente a partir de dos diferencias, con el sujeto y con el mundo. Diferencias que son a su vez correlativas. En el momento en que la figura se opone al fondo, surge la distancia, es decir, la tercera dimensión. El objeto sólo se separa del sujeto en la medida en que se distingue del mundo. La estructura ternaria del campo perceptivo se basa en una doble negación. El objeto no es el sujeto y no es el mundo. Pero esta estructura sólo se realiza en ciertas condiciones, y puede atenuarse o incluso desaparecer en otras condiciones. Entonces se difumina la diferencia entre el objeto y el mundo y, al mismo tiempo, la diferencia entre el objeto y el sujeto.

Pero si la primera percepción, que llamaremos inductora, en vez de estar localizada en una parte muy limitada del campo y, por consiguiente, en vez de organizarse con un objeto determinado al que parece pertenecer, del que constituye el color o el sonido; si esta percepción, digo, envuelve todo el campo, si es una luz coloreada en la que todo parece estar uniformemente bañado, un sonido continuo que parece llenar todo el espacio sonoro, el sujeto siente la impresión de estar también penetrado por la cualidad sensible, ésta ya no aparece solamente como una manera de ser de una cosa exterior, sino también como un estado del sujeto mismo. A este modo de organización es al que Werner querría reservar el nombre de sensación (*Empfindung*), por oposición a ese otro modo de organización que es la percepción objetiva ordinaria [11].

Así, la cualidad sensible no está ligada por sí misma a una región determinada del espacio. Puede llenarlo por completo, pero entonces engloba al sujeto mismo para llegar a conver-

---

10 *Ibid.*, pág. 58.
11 *Ibid.*, pág. 194.

tirse incluso en uno de sus estados. Es decir que entonces ya no es una cualidad neutra; es más sentida que conocida, y la sensación se convierte en un modo del sentir. Por lo demás, la lengua francesa da fe de ello, cuando dice *sentir une odeur* (sentir un olor). El olor es a la vez propiedad de las cosas y un estado del sujeto. Nunca es efectivamente neutro, y correlativamente está mal localizado y tiende por *sí mismo* a expandirse alrededor del objeto del que emana para invadir la totalidad del campo olfativo. Pero si los estímulos visuales y olfativos pueden organizarse más fácilmente en figura/fondo y, al mismo tiempo, tienden a aparecer como cualidades de un objeto determinado, también pueden, como hemos visto, escapar a esta estructura y recobrar entonces una tonalidad afectiva propia de cada uno. Hay una relación originaria entre totalidad y afectividad. Al menos es lo que han afirmado los psicólogos de la escuela de Leipzig (Krüger, Volkelt), para quienes

> ...la forma primitiva de un todo cualquiera es un *sentimiento;* recíprocamente, todo sentimiento es la forma primitiva de la percepción de un complejo. En este sentido, podemos hacer del sentimiento un conocimiento [12].

Conclusión que confirma los resultados de nuestro propio análisis. Con una precisión importante. La totalidad verdadera no es inducida solamente por la homogeneidad interna de la figura, sino por la del campo. Una figura homogénea no es una totalidad si se opone al fondo. Sólo es tal si se fusiona con él. Existen entonces dos estructuras de campo; una, totalizante e indiferenciada, que es el correlato fenoménico del conocimiento afectivo, mientras que la otra, distinta y opositiva, constituye el correlato del conocimiento conceptual. Si esta definición tiene fundamento, el análisis puede, a partir de ella, dar cuenta del fenómeno, no descubierto pero reconocido por el romanticismo, que constituye la poeticidad del mundo.

Hay en este mundo un objeto poético por excelencia, una invariante temática de la poesía de todos los tiempos y de todas

[12] *Ibid.*, pág. 192.

las culturas. Es la luna, o más exactamente el claro de luna. Porque la luna del día no es poética. Sólo lo es por la noche, cuando derrama su luz suave y extraña. Entonces se convierte en:

> *...le fantôme de notre univers, la donneuse d'émerveillement, l'étrangère parmi les hommes* (Hölderlin)
>
> [...el fantasma de nuestro universo, la donante de fascinación, la extranjera entre los hombres].

De los análisis precedentes podemos concluir que la poeticidad de la luna emana del carácter particular de su luz. Por su débil intensidad, propaga una claridad difusa. La diferencia figura/fondo se difumina, y cada objeto tiende a sumergirse en el espacio circundante. Toda figura posee, por sí misma, un contorno que le pertenece, y por esto traza una frontera infranqueable entre lo que es y lo que no es. Con la claridad de la luna, los contornos de cada objeto, árboles, casas, etc., se borran como si las cosas se prolongasen unas en otras. La intensidad de la luz es demasiado débil y está repartida demasiado uniformemente para que aparezcan fuertes diferencias entre las superficies que la reflejan. Lo que la Gestalt llama «forma débil» corresponde a diferencias reducidas, y, a la luz de la luna, todo objeto se percibe como forma débil, que, como tal, tiende a fundirse con el espacio que la rodea. El campo está totalizado y, por ello, se patetiza. Aparece entonces la «Mondscheinstimmung» o tonalidad afectiva del claro de luna, tal como la expresa Verlaine:

> *Le calme clair de lune triste et beau*
> *Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres*
> *Et sangloter d'extase les jets d'eau*
> *Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres* *.

Toda clase de asociaciones mitológicas o legendarias pueden reforzar el fenómeno. Pero como factor secundario. Los cos-

---

* El plácido claro de luna triste y bello / Que hace soñar a los pájaros en los árboles / Y sollozar de éxtasis a los surtidores / Los grandes surtidores esbeltos entre los mármoles.

monautas americanos han alterado quizá la poeticidad de la luna. No la han destruido. Porque el poder de la luna proviene de condiciones perceptivas, que por esta razón podemos llamar objetivas y, por consiguiente, generalizables. Si la noche es fuente inagotable de poesía, es por la misma razón estructural. Todo objeto aparece en la noche como una especie de fantasma que pertenece a lo que lo rodea en la misma medida en que se distingue de ello. Es cierto que un objeto puede estar fuertemente iluminado sobre un fondo nocturno, y entonces resulta imposible invocar, como en el caso del claro de luna, la débil diferencia de intensidad que existe entre la figura y el fondo. Y, sin embargo, la poeticidad persiste. Los monumentos iluminados reciben de la noche que los rodea como un aumento de intensidad. Entonces el objeto se destaca como figura no sobre un fondo de mundo, sino sobre un fondo de Nada. A la luz del día, cada objeto se percibe sobre un fondo de otros objetos. Por la noche, la cosa destaca sobre un fondo de tinieblas, que se oponen a la claridad, pero no a la cosa misma. El objeto, con los caracteres que lo constituyen, queda libre de toda oposición neutralizante. Ya no está limitado a sus fronteras, sino que se proyecta alrededor de ellas y parece invadir el campo total. La noche no se opone al objeto, no lo limita a sí mismo, sino que, por el contrario, se deja penetrar por él. El objeto se fusiona con ella y surge en la sombra como si fuera el único del mundo. Según una hermosa expresión que tomo de Sartre, aparece «como un objeto gigante en el mundo desierto».

La estructura totalitaria, según el mismo principio, da cuenta de lo que puede llamarse «efecto de paisaje». Si todo paisaje es un estado de alma, según la frase de Amiel, es decir, si se patetiza por el hecho mismo de su ser de paisaje, esto se debe a que es una totalidad homogénea. Es paisaje todo conjunto de objetos visto a distancia, y es la distancia la que crea la homogeneidad. El debilitamiento de las diferencias luminosas y cromáticas atenúa la oposición figura/fondo y, de hecho, sólo es paisaje el cuadro óptico en que esta estructura queda abolida. Para darse cuenta de ello, basta recrearla enfocando uno de los objetos que componen el cuadro. El objeto se convierte en

figura y el resto constituye el fondo. «Ahora bien, ¿qué es enfocar?», escribe Merleau-Ponty. «En lo que se refiere al objeto, es separar la región enfocada del resto del campo, es interrumpir la vida total del espectáculo. En cuanto al sujeto, es sustituir la visión global, en la que nuestra mirada se da a todo el espectáculo y se deja invadir por él, por una observación, es decir, una visión local que el sujeto gobierna a su voluntad» [13]. Así, enfocar un objeto es hacer que renazca la estructura opositiva en el campo perceptivo y, al mismo tiempo, se disloca la «paisajidad», y con ella la pateticidad.

De manera más general, se puede invocar como condición favorecedora de la poeticidad todo «efecto de velo», todo lo que disuelve las formas, atenúa los colores, ahoga las diferencias. Como la niebla, elevada por Baudelaire al rango de «lugar y medio de una verdadera anunciación espiritual» [14]. La intuición de los poetas, en particular de los románticos, ha revelado desde hace mucho tiempo el poder poético de este carácter estructural que podemos designar como «vago», «borroso», «vaporoso», etc. Estructuralmente, lo vago equivale a lo oscuro. Se define como tal toda forma indecisa, cuyos contornos se ven mal, lo que es «confuso» en sentido literal, es decir, lo que se distingue difícilmente de lo que no es él, y así hallamos de nuevo la intensidad fenomenológica de lo claro y de lo distinto, de lo oscuro y de lo confuso. Nuestro modelo coincide en esto con la lección esencial del *Art poétique* de Verlaine. El poeta declara que prefiere el metro impar porque es

Plus vague et plus souple dans l'air
[Más vago y más ligero en el aire]

y, en contra de la fuerte oposición negro/blanco, privilegia poéticamente la «canción gris»:

Où l'Indécis au Précis se joint.
[En que lo Indeciso a lo Preciso se une].

---

13 *Phénoménologie de la perception*, pág. 261.
14 J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, pág. 109.

En lugar del color, de diferencias marcadas, prefiere el matiz, que, en cuanto tal, tiende a borrar las oposiciones cromáticas:

Car nous voulons la Nuance encor
Pas la Couleur, rien que la Nuance!
Oh! La nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor *.

Ahora podemos ver con claridad dónde se origina efectivamente la poeticidad de las cosas. Se trata de una pura estructura fenoménica, y sólo se puede decir que una cosa es poética en la medida en que favorece en su ser cierto tipo de aparecer. Así ocurre con el mar. No es poético en cuanto masa de agua salada. Y es que comprenderlo como tal es verlo como especie de un género, como parte de un todo. La poeticidad viene de las condiciones de su aparecer, en el que se muestra como figura sin fondo o, lo que es igual, como unidad figura-fondo. Lo que caracteriza al mar es su «ilimitación», concepto con el que ya se ha encontrado el análisis lingüístico. El efecto de ilimitación, en todo caso, no procede de una maniobra verbal, sino de la cosa misma en la medida en que se da como sin límites. El mar no tiene límites. Se aleja hasta el horizonte y se confunde incluso con el cielo. En el sentido etimológico del término es «inmenso», fenomenológicamente infinito. En cuanto que es

La mer, la mer toujours recommencée! (Valéry)
[¡El mar, el mar siempre recomenzado!],

pierde, con su límite, la condición mínima de organizarse en figura/fondo. Y, en cuanto infinitud percibida como infinita, pone de manifiesto su patema específico y se convierte en lo que Valéry llama «la calma de los dioses» (*le calme des dieux*).

El carácter puramente fenoménico de la poeticidad puede quedar ilustrado por estos ejemplos en que el objeto la conquista o la pierde según la posición del observador. Un bosque sólo es poético visto desde dentro. Entonces y sólo entonces es

* Pues queremos el Matiz una vez más / ¡No el color, sólo el Matiz! / ¡Oh! Sólo el matiz enlaza / el sueño con el sueño y la flauta con el cuerno.

cuando abandona sus límites y surge como totalidad englobante en las tres dimensiones. Para el que lo ve desde el interior, el bosque ya no es cosa-en-el-mundo, sino que constituye mundo, se establece como mundo-del-bosque. Y por esto mismo desvela su esencia poética, variable también según las circunstancias, «horror» para Mallarmé, «majestad» para Hugo.

En el concepto de «límite» se opera la sutura de lo lingüístico y de lo cósmico. La noción de límite es la clave de bóveda del modelo propuesto. Es prosaico, en las palabras o en las cosas, todo lo que se da con su propio límite, implicando así un más allá en el que se inscribe la negación. Es poético lo ilimitado. Como tal, invade el espacio y expulsa toda negación fuera del campo de su aparecer: el bosque, el mar, el cielo, el desierto, todas las cosas que escapan por su estructura totalizante a la diferencia neutralizadora, es decir, a la proseidad.

Nuestro análisis va a permitirse ahora una incursión por un terreno que no ha abordado todavía. Es cierto que sólo lo hace siguiendo los pasos del poeta, que escribe:

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature *.

Este texto de Baudelaire merece que nos detengamos en él. Dice lo esencial de lo que este análisis repite después. El «Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté» es la descripción exacta del efecto poético. ¿De dónde procede? No del cuadro mismo, a pesar de su belleza intrínseca. Sino del marco, por una operación estructural que el análisis ha llamado ya «aislamiento». Es la misma palabra que utiliza Baudelaire. El marco actúa poéticamente «aislando» la pintura de «la inmensa naturaleza»: La naturaleza, aquí, es el mundo englobante, es decir, el fondo, que, como sabemos, no tiene límite. Continúa bajo la figura y

* Como un bello marco añade a la pintura, / Aunque ésta sea de un pincel muy elogiado, / Un no sé qué extraño y encantado / Al aislarlo de la inmensa naturaleza.

se extiende más allá de los límites físicos del campo visual. Sobre este fondo destaca el cuadro como figura y, entonces, ya es sólo una cosa en el mundo. Cualquiera que sea su belleza propia, queda limitado a sí mismo, y con esto se niega poéticamente dentro del todo que lo engloba. Entonces es cuando interviene el marco, rompiendo la solidaridad fenoménica de la figura y del fondo. Separado del mundo, el cuadro se convierte a su vez en mundo. Aquí es donde se origina «un no sé qué extraño», esa «extrañeza» [15] en la que se ha querido ver el carácter constitutivo de la poeticidad. En realidad, la extrañeza no es más que una manera de caracterizar negativamente la estructura totalitaria en que la figura sigue siendo ella misma y, sin embargo, se hace distinta mediante la ruptura de sus lazos con el mundo.

Y esta es la ocasión de denunciar una confusión antigua y persistente entre dos procesos distintos. Se suele confundir la poetización con la idealización. Poetizar una cosa sería perfeccionarla, borrar sus defectos, colmar sus lagunas, hacer resaltar sus cualidades. En realidad, no hay nada de eso. La cosa puede ser perfecta en su género, en toda clase de valores, incluso estéticos, y seguir siendo prosaica, si persiste en permanecer entre las demás como región del espacio o parte del mundo. Sólo alcanza su dimensión poética si rompe con el mundo y ocupa su lugar para constituirse en cosa-mundo. Aquí se inscribe la diferencia entre lo bello y lo poético. La cosa es sólo bella si sigue siendo cosa. Sólo se poetiza en la medida en que incorpora el mundo total. Poéticamente, la cosa es todo o no es nada.

* * *

Prosigamos este rápido sobrevuelo del mundo poético. Hay otra categoría de objetos que consiguen alcanzar la poeticidad a partir no ya de las condiciones perceptivas propiamente dichas, sino de una estructura fenomenológica en que se mezclan lo perceptivo y lo imaginario. El primero de ellos es ese objeto

15 Es la «ostranenie» de los formalistas rusos.

cuya poeticidad cantaron ya los prerrománticos: las ruinas. Es inútil citar aquí textos célebres. Quizá el pasadismo romántico haya cargado las tintas. Pero las ruinas siguen teniendo una fuerza poética difícil de negar. ¿Cuál es su origen?

Las ruinas tienen una belleza intrínseca.

> ...el tiempo no violenta al objeto; por el contrario: la necesidad exterior, a la que permite actuar, hace que aparezca la necesidad inmanente al objeto, sus ejes, sus aristas, sus proporciones; el objeto estético se conserva en la ruina porque se desgasta según sus propias normas, y sin desfigurarse [16].

Esto es cierto en muchos casos. Si la ruina ha conservado su belleza, es decir, su semblante y su estilo, si la fortaleza medieval muestra aún en sus piedras rudeza y barbarie, se cumple el segundo tiempo de la figura, la «correspondencia» entre lo que es el objeto y lo que evoca. A la medievalidad de su pasado corresponde el aspecto medieval de su forma presente. Pero la belleza no es condición ni necesaria ni suficiente de la poeticidad. Algunas piedras dislocadas y carcomidas, si llevan la marca del tiempo, si son vestigio de una época a la vez remota y prestigiosa, conservan su sortilegio. Y, por el contrario, un hermoso edificio total y perfectamente restaurado recobra por definición su belleza, pero no conserva su poder de emoción. Porque este poder emana del lazo sustancial, físico, de la piedra con su propio pasado. ¡Poder poético de la metonimia! Bien lo sabe el enamorado, para quien todo objeto, aunque sea anodino, es emocionante por la relación carnal que conserva con aquella a quien pertenecía.

Si las ruinas son poéticas, es por una razón estructural que puede describirse en forma de contradicción. El presente se opone al pasado como lo que es a lo que ya no es. Pero estas piedras ruinosas son al mismo tiempo presentes y pasadas, son y ya no son. Existen en el presente, pero el pasado las habita y las asedia. Objeto contradictorio, cuya estructura es isomorfa de la expresión verbal llamada oxímoro. La ruina es un oxímoro

[16] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1, pág. 218.

hecho piedra. Es presente-pasado, mixto de ahora y antaño. Las ideas metafísicas que evoca, el Tiempo, la Muerte, etc., a las que Diderot atribuye su prestigio, sólo vienen por añadidura. Para captar la poeticidad de las ruinas, no es preciso tener grandes pensamientos. Sólo dejarse invadir por esa extraña presencia de la ausencia y de su nostálgica pateticidad [17].

La ruina es al tiempo lo que la nave es al espacio. Dos objetos en sí radicalmente diferentes, pero unidos por una misma estructura. La nave es un aquí-allá, como la ruina es un presente-pasado. La nave que contemplo está aquí. Descansa suavemente sobre las aguas tranquilas del puerto. Y al mismo tiempo está en otro lugar. Trasciende las oposiciones espaciales como la ruina las oposiciones temporales. «El encanto infinito y misterioso que se encuentra en la contemplación de una nave» (Baudelaire) se origina por entero en esta estructura doble y contradictoria, por la que la nave supera su condición de objeto como los demás y entre los demás para constituirse un mundo aparte habitado por él solo.

Todos los objetos que poseen en sí tal dualidad tienen acceso al reino reservado de la poesía. Tanto el cristal baudeleriano como el espejo de Mallarmé. El cristal ofrece a la vista lo que niega al tacto, transparencia para los ojos y opacidad para la mano. En cuanto al espejo, muestra y esconde a la vez. La mirada no ve nada de lo que mira, y sólo se ve a sí misma. Hay en esta categoría de objetos, ruinas, nave, cristal, espejo, una especie de fantasía de la realidad, de magia natural por la que escapan a la fatalidad del ser-en-el-mundo para instaurar el ser de su propio mundo, donde reside toda poeticidad.

Ha llegado la hora de responder a una objeción que no formulé a su debido tiempo porque reservaba su problemática para este momento en que el análisis tiene armas para contestar. Si, en efecto, de acuerdo con el modelo, la poesía es totalización por negación de la negación, ¿cómo explicar la poeticidad del

---

[17] Pero es preciso que realicen también su aislamiento espacial. Es difícil dejarse cautivar por las ruinas de Cluny vistas desde el boulevard Saint-Michel.

oxímoro, verbal o cósico, en el que la estructura opositiva, abolida en el exterior, subsiste en el interior? Expresiones como *obscure clarté* (Corneille), *te amo y te odio* (Catulo), según hemos dicho, no tienen contrario. Pero tienen su negación en sí mismas. Así, pues, si suprimen la negación en el eje paradigmático, la recobran en el eje sintagmático. El segundo tiempo de la figura, que es identidad en las expresiones poéticas, es aquí, por el contrario, oposición. La ruina, del mismo modo, se totaliza por su contradicción interna. No deja nada fuera de ella y, al hacerlo, constituye un mundo, pero un mundo habitado por la contradicción entre el presente y el pasado que es a la vez la ruina.

Podemos proponer la respuesta siguiente: una oposición paradigmática supone un rasgo común, una categoría con respecto a la cual los dos rasgos opuestos están en relación hiponímica. En el caso de la ruina, esta categoría es el tiempo. Es decir, el devenir. El tiempo pasa, ésta es su esencia. El poeta lo dice:

Le temps s'en va comme cette eau courante
Le temps s'en va... (Apollinaire)

[El tiempo se va como esta agua que corre
El tiempo se va...].

El pasado en ruinas, por consiguiente, ya no es un antiguo presente, que ha podido como tal existir sin diferencia con el presente. Es la pasadidad como símbolo de lo que pasa, hipóstasis de la temporalidad como muerte de algo a sí mismo. Y la nostalgia poética no es añoranza de lo que fue, sino desgarramiento del ser frente a lo que significa para él la condición fundadora de su propia existencia humana. Las ruinas son el tiempo que se ha tornado patético.

Del mismo modo, una frase como *te amo y te odio* realiza una «coincidentia oppositorum» que, como tal, debería anularse como no-frase. Pero los dos rasgos opuestos, amor y odio, son hipónimos de una categoría que R. Blanché llama «patía» por oposición a la «apatía» o indiferencia [18]. Designa la pasión en su

18 R. Blanché, *Structures intellectuelles*, pág. 104.

sentido original, la sensibilidad extremada a todo lo que afecta al ser amado, por oposición al no-sentir del no-amor. Planteada como tal, la pasión se niega en la indiferencia. A través del oxímoro, se la capta sin opuesto y, por la misma razón, en su intensidad patética.

Lo mismo sucede con «oscura claridad». La coincidencia de los contrarios destruye términos, pero conserva la categoría. En este caso, la luz que por sí misma trasciende la oposición de lo claro y de lo oscuro.

> *L'obscure clarté qui tombe des étoiles*
> [La oscura claridad que cae de las estrellas]

es una luminosidad difusa, propagada a través de lo visible, que ya no hace resaltar las superficies que alcanza como figuras claras sobre un fondo oscuro, sino que las sumerge por igual en una especie de atmósfera luminosa [19]. Para apoyar esta interpretación, podemos evocar la figura de uso del «claroscuro», que designa, según los diccionarios, la «mezcla» o la «fusión» de la sombra y de la luz. En el claroscuro, en Vinci o en Rembrandt, o en el cine expresionista, la luz, más que mostrar las cosas, se muestra tal como es en sí misma, pura y patética.

* * *

El análisis se ha limitado hasta aquí al objeto. Va a volverse ahora hacia la subjetividad. En realidad, lo que el análisis llamaba «objeto» no era para él cosa en sí, sino cosa para sí y, en este sentido, no se ha alejado nunca de la subjetividad. Sin embargo, es cierto que la estructura fenoménica, en todos los ejemplos descritos hasta aquí, estaba condicionada por la cosa misma. La infinitud del mar es claramente un mero fenómeno. El mar no es realmente infinito. Pero no es menos cierto que

---

19 Como ejemplo de la transponibilidad figural, se puede señalar el cuadro de Magritte *L'Empire des lumières*, que, representando la noche en pleno día, realiza el equivalente pictórico exacto de este oxímoro.

este carácter está determinado a su vez por la inmensidad objetiva del mar. Al abordar ahora un análisis del sueño y de la memoria como dos momentos esenciales de la subjetividad, el análisis se vuelve sin duda hacia el puro para sí. Inmenso y complejo terreno por donde, desde luego, es aventurado caminar. Pero basta con escribir estas palabras, memoria y sueño, para darse cuenta de que, en las páginas que siguen, se trata solamente de tímidos sondeos en el fondo de dos abismos.

La analogía entre sueño y poesía es otro descubrimiento del romanticismo. «El sueño no es más que poesía involuntaria», escribe Von Jacob, y hallamos la misma frase, siete años más tarde, en Jean-Paul. Debemos preguntarnos cuál es el fundamento de esta comparación. La respuesta, tan falsa como inmediata, es que se trata de una semejanza de contenido. Sueño y poesía compartirían la ficticiedad, concebida como libertad con respecto a la realidad. Por lo que se los debería comparar sería por el aspecto extraño, incluso fantástico, de lo que describen o cuentan. En el paradigma tradicional que opone imaginación y realidad, sería en la imaginación donde sueño y poesía hallarían su unidad. Para convencerse de lo contrario, basta observar que el poema, en su contenido, prescinde muy fácilmente de lo imaginario y que, de hecho, como había señalado Ramuz, el poema, a diferencia de la novela, no inventa [20]. La creatividad poética, repitámoslo, está en la expresión, no en lo expresado. En cuanto al sueño, la narración que de él hace el sujeto despierto es frecuentemente absurda e incoherente a la vez. Con frecuencia, pero no siempre. Hay sueños que relatan acontecimientos perfectamente verosímiles. Esto lo reconoce explícitamente Freud, que clasifica los sueños en tres categorías, situando en la primera

> «...los sueños claros y razonables, que parecen tomados directamente de la vida consciente. Estos sueños se producen con frecuencia. Son breves, y apenas nos interesan porque no tienen nada que asombre, nada que impresione a la imaginación» [21]. «Y sin

[20] Véase M. Raymond, *La Crise du roman*, pág. 208.
[21] *Le Rêve et son interprétation*, pág. 28.

> embargo, añade Freud, no dudamos en reconocer en ellos los caracteres del sueño; nunca los confundimos con producciones del estado de vigilia» [22].

Ahora bien, es curioso que, en este texto, Freud no se plantee la cuestión de saber en qué nos basamos para «reconocer los caracteres del sueño» en lo que es a la vez «claro y razonable». Y es que, en realidad, el contenido del sueño le interesa más que su estructura. El sueño tiene interés psicoanalítico sólo en la medida en que es un significante cuyo significado latente debe ser descifrado por el análisis. Ahora bien, sólo los sueños de la tercera categoría, los que «son incoherentes, oscuros y absurdos», tienen valor simbólico. Los primeros, por el contrario, no expresan sino deseos conscientes. Como la niña que, estando a dieta, sueña que come fresas. Pero entonces, en tales casos, ¿cómo sabemos que se trata de un sueño?

La respuesta que se propone es ésta: la diferencia entre el sueño y la vigilia es una diferencia de estructura del campo fenoménico. En el sueño se anula la organización del campo en figura/fondo, y en esto es en lo que el sueño se asemeja a la poesía. La conciencia onírica, como la conciencia poética, es una conciencia totalizada.

Es muy difícil observar el sueño en su forma específica. Lo que retiene de él la conciencia vigilante es el contenido de acontecimientos. Pero no es fácil «volver a ver» el propio sueño. Sin duda ésta es la razón por la que se dispone de tan pocos estudios sobre este tema. Pero hay un medio indirecto de acercarse a él, dirigiendo la mirada hacia una forma de conciencia cercana al onirismo, pero que sigue perteneciendo a la conciencia vigilante. Se trata del «ensueño» o sueño vigilante, sobre el que tenemos inapreciables observaciones de Gaston Bachelard [23]. Es verdad que también él se dedica más al contenido

---

22 Idem, *Ibid.*

23 *Poétique de la rêverie.* Es significativo comprobar que Bachelard, para caracterizar su método, pasó del término «psychanalyse», en *Psychanalyse du feu*, al de «poétique», en *Poétique de l'espace* y *Poétique de la rêverie.*

que a la forma, pero da, sobre la marcha, interesantes indicaciones sobre el punto que nos ocupa.

El campo fenoménico está estructurado normalmente según una doble oposición binaria del yo y del no-yo, y, dentro del no-yo, de la cosa y del mundo. El sujeto, el objeto y el mundo forman los tres polos del campo de conciencia. En la conciencia soñadora, esta estructura tiende a debilitarse hasta llegar, en último término, a desaparecer.

> El ser del soñador, escribe Bachelard, es un ser difuso. Pero este ser difuso es, en cambio, el ser de una difusión. Escapa a la puntualización del *hic* y del *nunc*. El ser del soñador invade lo que le afecta, difunde en el mundo... Al habitar realmente todo el volumen de su espacio, el hombre del ensueño está por todos lados en su mundo, en un *dentro* que no tiene *fuera*. No sin razón se suele decir que el soñador está inmerso en su ensueño. El mundo ya no le hace frente. El yo no se opone ya al mundo. En el ensueño, ya no hay no-yo. En el ensueño, el *no* ya no tiene función: todo es aceptación [24].

En este pasaje, se insiste en la desaparición de la oposición sujeto/objeto. Pero ya sabemos que las dos oposiciones son correlativas. La cosa sólo se separa del yo en la medida en que se separa del mundo, y recíprocamente. El mundo del ensueño es un mundo sin separaciones, sin diferencias, en que, como señala Bachelard, «el *no* ya no tiene función». La diferencia entre la conciencia soñadora y la conciencia normal, por consiguiente, no es de contenido, sino de forma. La conciencia soñadora puede definirse, como el lenguaje poético, por la no-negación y como total identidad consigo misma. Lo demuestra otra observación paradójica, donde se mezclan ya el sueño y el recuerdo.

> La escalera que va a la bodega se *baja* siempre. Es su bajada la que conservamos en el recuerdo; es su bajada la que caracteriza su onirismo... la escalera del desván, más empinada, más tosca,

---

24 *Op. cit.*, pág. 144.

> se *sube* siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la más tranquila soledad. Cuando regreso a los desvanes de antaño, no vuelvo a bajar nunca [25].

Lo que me gustaría llamar «la paradoja de la escalera» es ejemplar. Plantea y resuelve la aporía de lo mismo y de lo otro. La escalera del sueño no es, en sí, diferente de la escalera real. No es ni mayor ni menor, ni más bonita ni más fea. Es la misma y, sin embargo, es distinta. Porque trasciende su propia negación. Una escalera que se baja pero que no se sube es un escándalo racional. Escapa a su propio concepto. El concepto de escalera, por decirlo así, se sube y se baja. Lo propio del concepto es unir dos aspectos opuestos a la vez. En el concepto de «caballo» entran el macho y la hembra, el adulto y el no adulto. Pero el concepto choca con la evidencia de lo vivido. Es cierto: la escalera de la bodega es en sí misma y por sí misma descendente. Subirla es violar su ser íntimo, negar su esencia patética. Indudablemente, la realidad del objeto es la de su concepto. La escalera real sube y baja. Pero el sueño tiene sus razones, que la realidad desconoce. Al quedar libre de la contradicción, cada una de las dos escaleras puede liberar su propio patema. La de la bodega baja hacia el miedo, la del granero sube hacia la felicidad.

Es asombroso comprobar, en Freud, la existencia de la misma observación a propósito del sueño propiamente dicho. Escribe:

> Lo que es sumamente impresionante es la manera de comportarse el sueño con respecto a las categorías de oposición y de contradicción. Esta última queda simplemente desdeñada, el «no» parece no existir para el sueño [26].

Y también: «Parece como si en él se desconociera el 'no'» [27]. Y es que la conciencia onírica aparece como el grado absoluto del proceso de totalización fenoménica. En el sueño, la oposición

---

[25] *Poétique de l'espace*, pág. 41.
[26] *La Science des rêves*, pág. 274.
[27] *Le Rêve et son interprétation*, pág. 65.

figura/fondo ha desaparecido por completo. En él, todo es figura. El sueño no tiene segundo plano, no tiene exterior. La escena soñada ocupa, tomando la expresión de Bachelard, «todo el volumen de su espacio». En la pesadilla, todo es pesadilla. La amenaza no está localizada en un lugar. Emana de todas partes, constituye la trama misma del universo de la pesadilla. Y lo mismo sucede con el tiempo. El sueño no conoce ni esperanza ni lamento, ni antes ni después. Está todo él en la presencia; no tiene dimensión de ausencia por la que pudiera ser distinto de lo que es. Y, en cuanto tal, el sueño es poesía pura. Toda poesía tiene como único fin el de producir, por medio del arte, este efecto estructural específico que puede llamarse «efecto de sueño», donde cada ser y cada cosa, liberados de su negación, son devueltos a su propia identidad patética.

En la memoria, se observa el mismo tipo de estructuración —o de desestructuración— del campo. Al menos en el tipo de memoria que Proust llama «involuntaria», donde el recuerdo no se evoca, fija y analiza, sino que surge espontáneamente, arrastrando con él ese afecto específico que la psicología ha llamado «memoria afectiva» y cuya existencia ha podido impugnar. El problema, en efecto, es saber si la «felicidad» inducida por el sabor de la magdalena es un afecto rememorado y, como tal, cosa irreal, o si, como todo afecto, no es vivido en el presente. En nuestra descripción de lo patético, nos hemos inclinado por una hipótesis que concuerda con la primera interpretación. Hay cosas experimentadas no vividas, afectos imaginarios, que pueden además pertenecer como tales al pasado y resurgir en forma de recuerdos afectivos. Pero el problema, en esta fase del análisis, no reside en esto. Poco importa saber si el patema propio del recuerdo es algo experimentado en el pasado remoto o en el presente. La única cuestión pertinente es la de la distinción entre dos tipos de recuerdos, diferentes según su estructura y, correlativamente, según su carácter patético o neutro.

La imagen de Combray, que volvía a obsesionarle cada noche, es descrita por Proust como «una especie de lienzo luminoso, aislado de todo lo que pudiera haber alrededor, resaltando él

solo en la oscuridad»[28]. De nuevo, el análisis halla en su camino la palabra clave «aislado», que marca la ruptura de la cosa con el mundo, de la figura con el fondo. Y, de manera correlativa a este rasgo estructural, se desprende lo que Proust llama «impresión», en la que reconocemos bastante bien lo que se ha llamado aquí patema. «Sólo la impresión, por muy endeble que sea su materia, por muy imperceptible que sea su huella, es un criterio de verdad, y, a causa de esto, sólo ella merece ser aprehendida por la mente»[29]. Y Proust relaciona directamente la impresión con la poesía: «...el poeta que ha olvidado casi todo de los hechos que se le recuerdan conserva una impresión fugitiva». Así se separan francamente, en el recuerdo, estos dos tipos de objetos de conciencia, el noema y el patema. El noema son «los hechos»; el patema, «la impresión». La memoria voluntaria retiene los hechos; la memoria involuntaria, la impresión. Franz Hellens hace exactamente la misma observación: «Mi memoria es débil, olvido rápidamente el contorno, el rasgo; sólo la melodía queda en mí. Recuerdo mal el objeto, pero no puedo olvidar su atmósfera, que es la sonoridad de las cosas y de los seres». Bachelard comenta esto diciendo que «Hellens recuerda como poeta». Es verdad que el poeta sólo percibe y traduce en palabras la «sonoridad» de las cosas y de los seres. La vaguedad, la oscuridad de las cosas descritas no es un procedimiento de escritura, sino fidelidad a la auténtica representación del mundo que de él tiene la conciencia que recuerda o que sueña. Podemos preguntarnos qué representa exactamente el recuerdo según Proust. ¿La idea platónica? Quizá, con la condición de quitar a «idea» todo parentesco con el concepto. Los términos con que J.-P. Richard[30] designa los temas proustianos,

> *l'aéré* [lo aireado],
> *l'ensoleillé* [lo soleado],
> *le fleuri* [lo florido],

---

[28] *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, I, pág. 43.
[29] *Ibid.*, Pléiade, III, pág. 880.
[30] *Proust et le monde sensible.*

no tienen nada que ver con conceptos. El recuerdo proustiano revela una esencia afectiva.

Es una experiencia disponible en todo momento para cada uno de nosotros. Me imagino a esa mujer que conocí mucho en otro tiempo. Digo «me imagino», y no, «pienso». Alguien ha pronunciado su nombre, y ahí está, viva en mi recuerdo. Pero la veo mal, como en una foto amarillenta, en la que los rasgos están borrosos y casi han desaparecido. Está ahí, ante mí. Pero ¿dónde está? En realidad, no está en ninguna parte. Su forma no destaca sobre ningún fondo, a no ser una especie de bruma que parece emanar de ella, como esos cielos dorados de los frescos bizantinos, que no son verdaderos cielos, sino que parecen halos de oro difundidos por la figura. De hecho, si miro bien, no está fija en ningún sitio, sino que parece flotar en un espacio sin perspectiva y sin punto de vista. Y, sin embargo, es ella. Es su belleza, su gracia, su sonrisa. La reconozco por una especie de impresión, de efluvio emocional que parece desprenderse de ella como un olor, que la marca como ser a la vez esencial y único, y la transforma, por gracia del recuerdo, en su propia atmósfera.

Por último, unas palabras sobre lo que Baudelaire llamaba «paraísos artificiales». Con su acostumbrada lucidez, observó perfectamente que el efecto de la droga no es una deformación de la cosa, un embellecimiento por exclusión de las escorias o acentuación de los momentos logrados. Detengámonos en esta cita:

> Que la gente de mundo y los ignorantes, curiosos por conocer goces excepcionales, sepan bien que no hallarán en el hachís nada milagroso, tan sólo lo natural excesivo. El cerebro y el organismo en los que opera el hachís no ofrecerán más que sus fenómenos ordinarios, individuales; aumentados, eso sí, en número y en energía [31].

Hay que detenerse en esta expresión: «tan sólo lo natural excesivo». Resume todo lo que este análisis ha querido decir. La

---

31 «Poème du Haschisch», Pléiade, pág. 355.

poesía no es nada más que esto: una exaltación del mundo, una celebración de las cosas, devueltas por la conciencia totalizante a su poder emocional originario.

* * *

El análisis ha manifestado claramente ahora el lugar en que la diferencia poesía/no-poesía halla su pertinencia. Esta diferencia no afecta a las cosas, sino a la conciencia de las cosas. Y podemos hablar con todo derecho, como Hegel, de conciencia poética y de conciencia prosaica. Dos rasgos, estructurales y funcionales, las separan: totalidad vs partitividad, y pateticidad vs neutralidad. Podemos plantearnos, pues, cuestiones anejas sobre las condiciones psicológicas determinantes de uno u otro tipo de conciencia. Este es también un campo de investigación inmenso, casi inexplorado, cuyo conocimiento podría abrir, sin embargo, perspectivas muy amplias. Y, en un caso así, debemos contentarnos con señalar los problemas.

La poesía es para la infancia una gracia de estado. El niño no aprecia los poemas. No los necesita. Lee directamente el poema del mundo. Todo, para el niño, está dotado de expresión, todo tiene un alma. La mesa es severa; el sillón, amistoso; el armario, solemne. «Para el niño, dice Kafka, una expresión benévola u hostil es quizá una experiencia más inmediata que la de una mancha azul». Y Guillaume:

> La percepción primitiva, la del animal o del niño, por ejemplo, parece esencialmente *fisonómica.* Se perciben expresiones antes de percibir cosas, o, más bien, estas cosas son realidades determinadas únicamente por sus cualidades sensibles particulares [32].

Pero hay que precisarlo. El niño es un poeta elemental, cuya paleta patética es relativamente limitada.

Esta visión expresionista de las cosas está íntimamente ligada a la estructura del campo fenoménico. La percepción infantil es una percepción integrada: el niño no capta el mundo como

---

32 *Psychologie de la forme,* pág. 191.

un conjunto de elementos simultáneamente diferentes y unidos, sino como una serie de bloques erráticos y fragmentos aislados. Para el niño, el libro con estampas no cuenta una historia. Cada imagen es percibida por sí misma, como una totalidad aislada, sin lazos temporales con lo que precede y lo que sigue. Las cosas se ven en el libro a través de sus significaciones existenciales, y la primera taxonomía de los seres se realiza según la oposición binaria del miedo y del deseo. La conciencia del niño es sincrética, y sólo progresivamente llega a emerger la actitud analítica (Gelb) y lo relativo precede a lo absoluto. Y basta con hacer el esfuerzo necesario para recobrar la conciencia de niño —no el contenido, es decir los sucesos de nuestra vida de niño, sino la forma o estructura de la visión infantil— para volver a ver las cosas como objetos-emociones.

> *Recuerdo, abuela, la rosaleda, el olor acre de su follaje, los criados, el cabriolé amarillo, el sol, y todo esto se funde en una sola impresión radiante* (Tolstoi).

Fusión, pues, en una sola impresión, de un conjunto de objetos heteróclitos que la conciencia de niño ha captado, a través de sus diferencias objetivas, en su unidad patética. Porque toda totalidad es impresiva, y toda impresión, totalitaria.

«La poesía», dice Goethe, «es un estado de infancia conservado». Privilegio que la naturaleza no ha concedido a todo el mundo. Sólo el poeta ha sabido preservar en sí algo de su alma de niño [33]. El psiquismo infantil es una especie de gran horno emocional donde, a través de las palabras y de las imágenes llevadas a su más alto grado de temperatura afectiva, se elaboran esos estados psíquicos, descritos por Freud, que el adulto difícilmente llega a superar. Y quizá los que lo consiguen, que los hay, sean los que adolecen de ceguera poética. Quizá la madurez intelectual deba pagarse a este precio. Valéry veía una relación sutil «entre el ámbito de la necedad y el de la poesía» [34].

---

33 Con una diferencia importante, que es la que hay entre lo elemental y lo refinado.

34 «Calepin d'un poète», Pléiade, 1, pág. 1452.

La poeticidad tiene también sus parámetros socio-históricos. Sabemos que abandonó el Occidente durante dos siglos y no volvió —con fuerza— sino con el Romanticismo, «La poesía romántica sólo es, después de todo, la poesía en sí, la poesía de la poesía, el extracto que subsiste después de haber excluido todo elemento no poético, una poesía poetizada —de manera que toda poesía que no fuera romántica no sería en definitiva sino una poesía no poética...» [35]. Como es poco probable que el talento haya abandonado súbitamente a los occidentales durante doscientos años, hay que buscar una explicación a estos hechos en el terreno socio-histórico.

Intuitivamente, existe sin duda una relación íntima entre «burguesía» y «proseidad». El prosaísmo burgués es un estereotipo que no es arbitrario. Fue con el siglo de la «burguesía conquistadora» [36] cuando la proseidad se inscribió como estilo de existencia. «Mi política no es poética, decía Metternich, es prosaica». Como vemos, estos dos términos habían perdido ya su exclusividad literaria para designar tipos de comportamiento. ¿Qué quería decir Metternich? Que sus motivaciones políticas, indudablemente, ya no estaban tomadas del repertorio de los valores-emociones, gloria, honor, tradición, caballería, sino sólo del sistema de valores-cálculos que se llaman intereses. La diferencia es menos de contenido que de forma. Se trata ahora de pesar las ganancias y las pérdidas, de compensar el debe con el haber. La economía, en el sentido amplio del término, como cálculo de los placeres y de las dificultades, de los riesgos y de las seguridades, se convierte en un tipo de existencia, en un arte de vivir. El hombre del siglo XIX inaugura una existencia de tipo económico. Esto quiere decir que todo valor, todo objetivo, todo proyecto debe relacionarse con su propia negación. El económico es un inmenso sistema de neutralización de los valores por sus contrarios. Los valores de intensidad se sacrifican a los valores de seguridad. Y la seguridad es otro nombre de la existencia prosaica.

---

35 R. Huch, *Les Romantiques allemands*, pág. 179.

36 Según el título de la obra de J. Morazé.

En la medida en que podemos saberlo, los tiempos antiguos estaban marcados por el signo de la intensidad.

> Las diversiones eran escasas, pero se saboreaban intensamente; el tedio era inexistente, o, por lo menos, desconocido... En la época de Luis XI, el comportamiento humano se situaba en los puntos extremos del placer y del sufrimiento, del goce y de la miseria, de la cólera y del arrepentimiento. Los hombres del siglo XV gozaban del picante sabor de una vida con contrastes violentos... La luz de la época le daba a todo un aspecto resplandeciente.

El que se describe aquí no es el universo en que vive Madame Bovary. Es su opuesto. La tragedia de la existencia es la de una vaciedad. Con Flaubert, Baudelaire o Chejov, surge en la literatura un tema nuevo, el tedio, que marcará la modernidad.

> *O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!*
> *Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!*
> *Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,*
> *Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!* *.

Así escribe Baudelaire. Y no es por casualidad si, en el mismo momento, la perdida intensidad del mundo vuelve a la escritura. Nunca el lenguaje habló tan alto, quizá porque la existencia jamás cayó tan bajo. Coincidiríamos en esto con la vieja teoría de la catarsis aristotélica, purgación, no de las pasiones, sino de ese deseo de intensidad que nunca ha abandonado el alma del hombre, y que el mundo ya no satisface porque la poesía se ha ido...

* * *

Toda investigación debe comenzar y acabar con preguntas. Querría hacer dos, una existencial y otra metafísica.

---

* ¡Oh Muerte, vieja capitana, ya es hora! ¡Levemos anclas! / ¡Este país nos aburre, oh Muerte! ¡Aparejemos! / Si el cielo y el mar son negros como tinta / ¡Nuestros corazones, que tú conoces, están llenos de resplandores!

La primera conecta directamente con lo que se acaba de decir. Se refiere a la existencia poética y se pregunta qué sentido puede darse a tal expresión. Vivir poéticamente, quizá sea esto lo que Rimbaud fue a buscar a África, lo que él llamaba «la verdadera vida». Pero, dice Rimbaud, esta vida está «ausente». Y podemos preguntarnos por el sentido de esta ausencia.

Si sacamos la lección de la teoría poética que aquí se expone, el rasgo poético pertinente de la poeticidad es la intensidad. ¿Se puede concebir una existencia marcada por el signo de la intensidad, una vida patética totalmente orientada al paroxismo, una conciencia del mundo siempre exaltada, un fervor nunca desmentido? ¿Es éste el tipo de existencia que Nietzsche reservaba al superhombre?

Ya sabemos cuál es la condición estructural única de semejante existencia. Es la no-negación, la total identidad consigo misma, la presencia liberada de la ausencia. La noche sin día, el invierno sin verano, el amor sin olvido, el deseo sin hastío. Una sabiduría invertida, la búsqueda sistemática del desequilibrio, la voluntad obstinada de todos los extremos. «Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura» (Rimbaud).

Ahora bien, tan pronto como esta definición queda establecida, la existencia poética muere por su contradicción. Porque la existencia es temporalidad, y el tiempo es negación. La poesía es presencia, y toda presencia no dura más que el presente. Una cosa no puede ser sin dejar de ser algo distinto de lo que era. «El tiempo, dice Aristóteles, destruye lo que es». Es la dimensión esencial de la alteridad, el mentís ontológico al principio de identidad. Como tal, el tiempo es la fuente esencial de la proseidad del mundo. En él, el corazón se desengaña y el mundo se desencanta. La poesía vivida necesitaría «la profunda, profunda eternidad» (Nietzsche), «el tiempo que no pasa». Kierkegaard lo sabía. Sólo «podía amar en el deseo y en el recuerdo». Jean Wahl dice de él: «Su desgracia reside en el hecho de que no puede transformar la relación poética en relación real» [37]. Él mismo escribe: «He hecho bien; mi amor no podía expresarse

37 *Études kierkegaardiennes*, pág. 13.

en un matrimonio». Por esto confía a Dios la tarea de realizar lo absurdo, en un tercer reino en que el deseo realizado puede seguir siendo deseo y la joven amada puede ser a la vez y contradictoriamente poseída y perdida. Por consiguiente, no en esta vida, no en este mundo. Las puertas de asta y de marfil seguirán cerradas.

Esto nos lleva a la segunda pregunta. La relación entre la poética y lo sagrado es otro descubrimiento del romanticismo. «El sentido poético tiene muchos puntos comunes con el sentido místico, escribía Novalis. El sentido poético está estrechamente emparentado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia». ¿No podemos, por consiguiente, y de acuerdo con el modelo, buscar el fundamento de esta similitud? ¿No podremos decir que es sagrado lo que no tiene contrario? Así, el matrimonio es, para la iglesia católica, un sacramento. ¿Acaso no es porque el divorcio es imposible? ¿Qué sucede con la versión ontológica de lo sagrado? La totalidad, *en cuanto tal*, como sabemos, huye del concepto. Lo sagrado como ser sin negación, como totalidad idéntica a sí misma, no puede existir. Si debe escapar a toda forma de negación, realizar la identidad consigo mismo en el ámbito de lo virtual, no puede ser ni pensado ni nombrado. «¿Cómo queréis que el Todo sea representado por una imagen o por una idea cualquiera? El Todo no puede tener figura que se le asemeje», escribe Valéry[38]. Pero si el Todo es impensable, ¿es por ello inaccesible? ¿No hay otra vía de acceso al ser, expresable con otra palabra, la que llamamos poesía?

Pero esta pregunta no puede contestarla la poética, que es, en sí misma, no-poesía.

---

38 *L'Idée fixe*, Pléiade, 11, pág. 211.

BIBLIOGRAFÍA

Alquié, F., *La Philosophie du surréalisme,* Paris, Flammarion, 1957.
Austin, *Quand dire c'est faire,* trad. fr., Paris, Seuil, 1970.
Aristote, *Rhétorique,* trad. fr., Paris, Belles Lettres, 1961.
—, *Organon,* 11, *De l'interprétation,* trad. fr., Paris, Vrin, 1947.
Arnaud et Nicole, *La Logique ou l'art de penser,* Paris, Flammarion, 1970.
Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves,* Paris, Corti, 1947.
—, *Poétique de l'espace,* Paris, P.U.F., 1957.
—, *Poétique de la rêverie,* Paris, P.U.F., 1960.
Bally, Ch., *Traité de stylistique,* Paris, 3.e éd., Klincksieck, 1951.
Barraud, H., *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui,* Paris, 1974.
Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture,* Paris, Seuil, 1952.
—, «Introduction à l'analyse structurale des récits», Paris, *Communications,* 8, 1966.
Baudelaire, Ch., «Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains», *Œuvres complètes,* Paris, Pléiade, 1968.
Béguin, A., *L'Ame romantique et le rêve,* Paris, Corti, 2e éd., 1946.
Berlin, B. and Kay, P., *Basic color terms,* Univ. of California Press, 1969.
Blanché, R., *Structures intellectuelles,* Paris, Vrin, 1966.
Boileau-Narcejac, *Le Roman policier,* Paris, Payot, 1964.
Bollnow, O. F., *Les Tonalités affectives,* Neufchâtel, trad. fr., Ed. de la Baconnière, 1953.
Borger, R. and Seaborn, A., *The psychology of learning,* Londres, Penguin, 1966.
Borges, J. L., *Interview au Figaro* (29-10-77).
Boutonnier, J., *L'Angoisse,* Paris, P.U.F., 1945.
Brunot, F., *Histoire de la langue française,* Paris, Colin, 1905.
Chomsky, N., «Some methodological remarks on generative grammar», *Word,* 17, 1961.
—, *Aspects de la théorie syntaxique,* trad. fr., Paris, Seuil, 1965.
—, *Linguistique cartésienne,* trad. fr., Paris, Seuil, 1969.

Cohen, J., *Structure du langage poétique,* Paris, Flammarion, 1966. (Trad. esp., Madrid, Ed. Gredos, 3.ª ed., 1977.)
—, «La comparaison poétique», *Langages,* 12, 1968.
—, «Théorie de la figure», *Communications,* 16, 1970.
Delas, D. et Filliolet, J., *Linguistique et Poétique,* Paris, Larousse, 1973.
Derrida, J., *La Grammatologie,* Paris, Ed. de Minuit, 1967.
Descartes, R., «Principes de la philosophie», *Œuvres et Lettres,* Paris, Pléiade, 1937.
Dubois, J., *Grammaire structurale du français: le nom et le pronom,* Paris, Larousse, 1965.
Ducrot, O., *Dire et ne pas dire,* Paris, Hermann, 1971.
—, *La Preuve et le Dire,* Paris, Mame, 1973.
Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique,* Paris, P.U.F., 1953.
Durand, P., *Les Figures du discours,* Paris, Flammarion, 1968.
Foulet, L., *Petite Syntaxe de l'ancien français,* Paris, Champion, 1930.
Fraisse et Piaget, *Traité de psychologie,* Paris, P.U.F.
Freud, S., *Introduction à la psychanalyse,* trad. fr., Paris, 1976.
—, *Le Rêve et son interprétation,* trad. fr., Paris, Gallimard, 1976.
Frye, N., *Anatomie de la critique,* trad. fr., Gallimard, 1970.
Galmiche, M., *Sémantique générative,* Paris, Larousse, 1975.
Genette, G., *Figures II,* Paris, Seuil, 1968.
—, «Vraisemblance et motivation», Paris, *Communications,* 11, 1972.
—, *Mimologiques,* Paris, Seuil, 1976.
Greimas, A. J., *Sémantique structurale,* Paris, Larousse, 1966.
Grevisse, M., *Le Bon Usage,* Paris, Ed. Duculot, 8e éd., 1964.
Grice, P., «Utterer meaning and intentions», *Philosophical Review,* 1969.
Groupe μ (de Liège), *Rhétorique générale,* Paris, Larousse, 1970.
—, *Rhétorique de la poésie,* Liège, Ed. Complexe, 1977.
Guillaume, G., *Psychologie de la forme,* Paris, Flammarion, 1937.
Guiraud, P., *La Grammaire,* Paris, P.U.F., 1958.
—, *La Syntaxe du français,* Paris, P.U.F., 1962.
Heidegger, M., *Qu'est-ce que la métaphysique?,* trad. fr., Gallimard, 1951.
—, *L'Etre et le Temps,* trad. fr., Paris, Gallimard, 1964.
Hörmann, H., *Introduction à la psycholinguistique,* trad. fr., Paris, Larousse, 1972.
Huch, R., *Les Romantiques allemands,* trad. fr., Paris, Pandora, 1978.
Hume, D., *Traité de la nature humaine,* trad. fr., Aubier, 1946.
—, *Enquête sur l'entendement humain,* trad. fr., Montaigne, 1947.
Jakobson, R., *Essais de linguistique générale,* Paris, Ed. de Minuit, 1968.
—, *Questions de poétique,* Paris, Seuil, 1976.

—, *Six Leçons sur le son et le sens*, Paris, Ed. de Minuit, 1976.
Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, trad. fr., Médiations, 1969.
Katz et Fodor, «La structure d'une théorie sémantique», *Cahiers de lexicologie*, 9, 1966, y 10, 1967.
Kerbrat-Orecchioni, C., *La Connotation*, Presses Univ. de Lyon, 1977.
Kristeva, J., *Séméiôtikè*, Seuil, Paris, 1969.
Leach, E., *Lévi-Strauss*, trad. fr., Seghers, 1970.
Le Bidois, G. et R., *Syntaxe du français moderne*, Paris, Picard, t. I, 1935, t. II, 1938.
Leech, G., *Semantics*, Londres, Penguin, 1974.
Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, trad. fr., P.U.F., 1961.
Lévy, B.-H., *La Barbarie à visage humain*, Paris, Grasset, 1977.
Lyons, J., *Linguistique générale*, trad. fr., Paris, Larousse, 1978.
—, *Eléments de sémantique*, trad. fr., Paris, Larousse, 1978.
Lyotard, F., *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
Mallarmé, «Crise de vers». *Œuvres complètes*, Pléiade, 1945.
—, «Réponse à des enquêtes». *Œuvres complètes*, Pléiade, 1945.
—, «Sur l'évolution littéraire». *Œuvres complètes*, Pléiade, 1945.
Martin, G. O., *Language, truth and poetry*, Univ. Press., Edinburgh, 1975.
Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
—, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
Meyerson, E., *Identité et Réalité*, Paris, Alcan, 1908.
Michaux, H., *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1961.
Miller, G., «Quelques études psychologiques de la grammaire», trad. fr., *Langages*, 16, 1969.
Milner, J. C., *De la syntaxe à l'interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
Morazé, J., *Les Bourgeois conquérants*, Paris, Colin, 1957.
Morris, Ch., *Signs, language and behaviour*, New York, 1946.
Oléron, P., «Les activités intellectuelles», en Fraisse et Piaget, *Traité de psychologie*, t. VII, Paris, P.U.F., 1963.
Osgood, Suci et Tannenbaum, *The measurement of meaning*, Univ. of Illinois Press., 1957.
Osgood, Ch., «Studies on the generality of affective meaning», *Amer. J. Psychol.*, 1962.
Pelletier, A. M., *Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
Piaget, J., *Psychologie de l'intelligence*, Paris, Colin, 1956.
Pieyre de Mandiargues, A., *Le Troisième Belvédère*, Paris, Gallimard, 1971.
Platon, «Le Grand Hippias», «Le Banquet», *Œuvres complètes*, trad. fr.: L. Robin, Pléiade, 1950.

Poe, E., «La philosophie de la composition». *Trois Manifestes,* trad. fr., Charlot, 1946.
Proust, M., *À la recherche du temps perdu,* Paris, Pléiade, 1954.
Quine, W., «Two Dogmas of Empirism». *From a logical point of view,* 1953.
Raymond, A., *La Crise du roman,* Paris, Corti, 1966.
Reicheinbach, H., *Elements of symbolic logic,* New York, 1947.
Richard, J.-P., *Poésie et Profondeur,* Paris, Seuil, 1955.
—, *L'Univers imaginaire de Mallarmé,* Paris, Seuil, 1961.
—, *Proust et le monde sensible,* Paris, Seuil, 1974.
Ricœur, P., *La Métaphore vive,* Paris, Seuil, 1975.
Riffaterre, M., *Essais de stylistique structurale,* Paris, Flammarion, 1971.
Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française,* Paris, Delagrave, 1929.
Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman,* Paris, Gallimard, 1963.
Rochefort, Ch. de, *Le Repos du guerrier,* Paris, Grasset, 1958.
Russell, B., *Signification et Vérité,* trad. fr., Flammarion, 1957.
Ruwet, N., *Introduction à la grammaire générative,* Paris, Plon, 1967.
—, *Langage, Musique, Poésie,* Paris, Seuil, 1972.
Ruyer, R., «L'Expressivité». *Rev. de Métaph. et de Morale,* 1956.
Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?,* Paris, Gallimard, 1948.
Saussure, F., *Cours de linguistique générale,* Paris, Payot, 1968.
Searle, J., *Les Actes de langage,* trad. fr., Hermann, 1972.
Starobinski, *Les mots sous les mots,* Paris, Gallimard, 1971.
Strawson, P. F., *Les Individus,* trad. fr., Seuil, 1973.
Todorov, T., «Synecdoques», Paris, *Communications,* 16, 1970.
—, *Les Genres du discours,* Paris, Seuil, 1978.
Valéry, P., «Propos sur la poésie». *Œuvres complètes,* Paris, Pléiade, 1959.
—, «Nécessité de la poésie». *Œuvres complètes,* Paris, Pléiade, 1959.
—, «Fragments des mémoires d'un poème». *Œuvres complètes,* Paris, Pléiade, 1959.
—, «L'idée fixe». *Œuvres complètes,* Paris, Pléiade, 1959.
—, «Calepin d'un poète». *Œuvres complètes,* Paris, Pléiade, 1959.
Varga, K., *Les Constantes du poème,* Leyde, 1963.
Vendler, S., *Adjectives and Nominalisations,* The Hague, Paris, Mouton, 1968.
Wahl, J., *Études kierkegaardiennes,* Paris, Vrin, 1949.
Wallon, H., *Les Origines de la pensée chez l'enfant,* Paris, P.U.F., 1942.
Waelhens, A. de, *Une Philosophie de l'ambiguïté,* Public. Univ. de Louvain, 1951.

ÍNDICE GENERAL